



Mario de la Torre-Espinosa

Universidad de Granada

mariodelatorre@ugr.es

Política y autoficción performativa en *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit¹

Politics and Performative Autofiction in *Zonas de dolor*, by Diamela Eltit

Resumen

El presente artículo emplea el concepto de autoficción, creado por Serge Dubrovsky en los años setenta, para interpretar las implicaciones políticas que se derivan de la puesta en acción de la *performance* de Diamela Eltit *Zonas de dolor I*. La participación de la autora en estas *performances*, y su registro y edición posterior en formato video, ponen de manifiesto una clara intencionalidad de plasmar su pensamiento político a través de la acción estética, inseparables estos entre sí desde la perspectiva de Jacques Rancière. En estas propuestas el cuerpo es usado como campo de batalla, y así hay que entender el hecho de que se inflija heridas. A través del análisis del uso del cuerpo como arma política, y usando las obras *The Lips of Thomas*, de Marina Abramović, y *Anfaegtelse*, de Angélica Liddell, donde la sangre emanada de los cortes en el cuerpo se constituye también en un elemento estético central, se analizará el dispositivo empleado por Eltit para soliviantar las conciencias y revelarnos otra dimensionalidad en torno a la marginalidad, ya se trate esta de vagabundos o de burdeles.

Palabras claves

Diamela Eltit; Autoficción; Performance; Discurso político; Dictadura chilena; Realidad social

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto AUTODICO - “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (Referencia FFI2017-89870-P), dirigido por la profesora Ana Casas Janices. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Abstract

This article uses the concept of autofiction, created by Serge Dubrovsky in the seventies, for interpreting the political implications of the performance *Zonas de dolor I*, by Diamela Eltit. The author participation in these performances, and the subsequent record and edition of these images in video, reveal a clear intentionality of reflecting her political thinking through these aesthetic actions, two dimensions of the art that are inseparable according to the ideas of Jacques Rancière. In these proposals, the body is used as battlefield, and in this sense has to be understood the fact of the self-harm. It will be analyzed the use of the body as political weapon, and putting it in relation with the works *The Lips of Thomas*, by Marina Abramović, and *Anfaegtelse*, by Angélica Liddell. In these plays, the blood emanating from the wounds of the body is constituted as a central aesthetic element. This Eltit artistic mechanism will be analyzed, for letting us to know how it is used for raising awareness and revealing us other dimension of the marginality, whether it is the case of homeless people or brothels.

Keywords

Diamela Eltit; Autofiction; Performance; Political Discourse; Chilean Dictatorship; Social Reality

Performatividad en Diamela Eltit

La obra de Diamela Eltit ha ido recibiendo una atención cada vez mayor por parte de los medios académicos. Esto se debe, además de a la incuestionable calidad artística de sus producciones, a una trayectoria coherente y comprometida con la realidad social, donde su obra se desarrolla como un *continuum* cuasi-orgánico. Esta percepción se debe, además de a las cuestiones temáticas que aborda en su literatura, al hecho de que otorgue un carácter de corporalidad extrema a sus producciones, constituyéndose esto, y siguiendo a Megan Corbin, en una de sus mayores aportaciones a la ficción chilena contemporánea: “the turn to the body’s revelatory capacity as a corporal archive of human existence” (Corbin 3).

Ya desde esta cita se puede advertir la concepción del cuerpo para Eltit. Este es concebido como instancia donde se deposita la historia, tanto la íntima y personal como la pública y compartida. Y es que, frente a la volubilidad del relato verbal, sujeto en ocasiones a retóricas vacías y tergiversadoras de la realidad en línea con una cierta tendencia sofista contemporánea, el cuerpo se propone como entidad cuya sinceridad es manifiesta e irrefutable.

Además, dicha corporalidad es usada de forma simbólica, en especial en torno a la idea de un cuerpo herido por las instancias del poder, en este caso de la



dictadura de Pinochet entre 1973 y 1990, así como el periodo posdictatorial. Su novela *Impuesto a la carne* se constituye en un buen ejemplo de ello, donde los cuerpos maltratados de sus bicentenarias protagonistas, madre e hija, se constituyen en auténticos archivos de la historia nacional. Pero no solo se trata de unas heridas materiales, sino que existen otras, las históricas, que también se hacen patentes a través de esos cuerpos malheridos. En este proceso, es la memoria la que actúa de forma decisiva, porque si la mente ha quedado, a pesar de los años, indemne al paso del tiempo, el cuerpo, como soporte, es el que ha visto cómo se ha procedido a su degradación mediante la inscripción en él de los diferentes avatares de la historia chilena. La presencia de estos personajes en *Impuesto a la carne* le permite a Diamela Eltit efectuar una lectura alegórica de la historia chilena a través del cuerpo maltratado, donde “la madre-patria estaría atrapada en el suelo patrio, en la casa del padre terrateniente-militar, en tanto la hija-nación es quien no habría nacido o habría nacido enferma e inutilizada” (Rodrigo-Mendizábal 13).

Es así, bajo esta misma lógica, como emplea también su cuerpo en las *performances* que lleva a cabo en su primera etapa artística. Recordemos que Eltit, junto a Juan Castillo, Lotty Rossenfeld, Raúl Zurita y Fernando Balcells, fundaría en 1979 el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), desde donde llevarían a cabo acciones artísticas contra el gobierno dictatorial chileno. Ejemplos de ello fueron *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *Inversión de escena* (1979), *¡Ay Sudamérica!* (1981) o *No +* (1983-1989), donde incidían en las tensiones existentes entre un arte institucionalizado y subsumido a los preceptos del régimen pinochetista, y una sociedad (y un arte, por extensión) deseosa de libertad y de lograr los derechos más elementales. El carácter crítico era patente, y el arte se hacía presente por su capacidad para transformar una realidad política ominosa.

Con estas producciones artísticas estaríamos ante lo que Nelly Richard denominaría escena artística “de avanzada”, formada por la producción de obras fuera del campo oficial, bajo el mandato militar, “que se ha caracterizado por [...] haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas del



poder” (1). Se configura así en un contrapoder desde la resistencia, que usa el arte como campo de batalla para activar el pensamiento crítico de la sociedad chilena. Frente al relato oficial posgolpista, era necesaria la irrupción de contrarrelatos que cuestionaran lo referido desde lo hegemónico, lo autoritario y lo oficial.

No es extraño que, dentro de este marco de acción, la *performance* se constituyera en la forma elegida por este grupo vanguardista, especialmente por Diamela Eltit. Y, en concreto, recurriendo para ello al *body art*. Tengamos en cuenta que esta se trata de una forma de expresión híbrida entre lo escénico y lo plástico, donde “[l]a utilización del propio cuerpo para ampliar el ámbito de lo estético hacia una exploración de lo espacial, lo temporal, lo inconsciente o lo antropológico es uno de los objetivos declarados” (Sánchez 181).

Uno de sus primeros hitos se halla en el Accionismo vienés, en la década de los sesenta, donde se pondría en tela de cuestión algunos tabúes en torno a la figura del arte y del artista. El carácter sagrado del cuerpo, por ejemplo, sería transgredido mediante una serie de agresiones que dotarían de una gran radicalidad a sus propuestas. Además, se harían presentes otros elementos excluidos de la práctica artística, como el sexo o los excrementos, por ejemplo.

Es importante resaltar cómo esta forma de expresión artística ha asumido en Hispanoamérica diferentes temáticas, en concreto en torno a “la comunicación, los medios, las artes, las ciencias, las tecnologías, sus funciones en los diversos contextos culturales, las nuevas conceptualizaciones del medio, de lo social, lo comunitario y lo personal” (Muñoz 44). Es precisamente en estos últimos elementos, en los que se hace patente la dialéctica entre lo personal y lo comunitario, donde habría que incardinar la producción performática de CADA.

Resulta muy interesante y revelador el análisis acerca de cómo este tipo de acciones produce un efecto crítico concreto en la sociedad, para modificar su forma de pensar y que actúe en consecuencia con lo mostrado en dichas *performances*. Por ello, y en primer lugar, debemos tener en cuenta que estos artistas se hallan en una situación problemática, la que Dominique Maingueneau (52) denominó como posición paratópica del autor. Esta se define como el lugar inestable que hace que

el escritor, aun formando parte de la sociedad, no pertenezca a ella en el mismo grado que el resto de sus paisanos. Su posición de artista le ubica en un lugar diferenciado, pero al mismo tiempo sin perder su naturaleza de ciudadano.

Lo importante para nosotros como público de estas acciones, más allá de constatar el carácter problemático desde el que enuncia su discurso artístico, es que esta ambigüedad nos permite una recepción diferente. Y es que el artista habla de una realidad compartida por la colectividad, pero a través de un discurso artístico y exclusivo que le posiciona en un lugar privilegiado. Dada esta posición paratópica, el autor puede generar una serie de producciones artísticas con cierta legitimidad y que contravengan el orden impuesto al cuestionar el *statu quo*; puesto que, por una parte, la realidad social no le es indiferente -al ser miembro de la misma-, y, por otro lado, al generar discursos, contribuye a construir la identidad de la misma - como artistas que son-.

Desde lo comunitario, habría que ver cómo el arte se constituye en elemento configurador de lo que Benedict Anderson denominó comunidades imaginadas. Para el autor, las naciones y nacionalidades “serían artefactos culturales de una clase particular” (21), que a su vez estarían conformadas por una serie de discursos, entre ellos el artístico. Es por ello esencial contemplar cómo el artista, desde lo personal, contribuye a la propia definición de la nación, y esto es llevado a cabo mediante la intervención sobre el discurso oficialista, ya sea apoyándolo o rebatiéndolo.

Esta última actitud sería la adoptada por el CADA. Frente al régimen autoritario de la época y la legitimación de su discurso a través de las diferentes esferas de la vida social, actúan como resistencia revelando otra serie de situaciones excluidas del espacio público oficial. Entre ellas, la mostración de un conjunto de realidades cotidianas que habían sido silenciadas en pos de construir una identidad nacional tan homogénea como libre de problemas sociales. Estos, de la índole que fueran, debían ser eliminados para que el sistema político vigente no pudiera ser discutido.

Lo estético y lo político interactúan así con una función desestabilizadora, cuestionando lo real imaginario. Lo institucional es subvertido, la marginalidad

revertida, lo opacado de lo excluido es develado, constituyéndose las producciones surgidas del CADA en un arte tan efectivo en sus formas como necesario en la configuración de un nuevo imaginario socio-político que reprodujera, en toda su extensión, los intereses reales de la población, incluyendo a la marginada. Y para ello recurrirían al arte de vanguardia, desde la perspectiva de la función del arte para Adorno, en este caso para revelar el estado profundo de la realidad social chilena.

Zonas de dolor, de Diamela Eltit

El presente artículo tiene el objetivo de analizar la *performance* llevada a cabo por Diamela Eltit en 1980 bajo el título *Zonas de dolor I*. Desde los presupuestos del *body art*, y con un discurso crítico contra el Chile dictatorial, se puede contemplar de forma clara cómo se cumple con los presupuestos de Jacques Rancière, cuando afirma que es posible la articulación entre la estética y la política en el arte, que permanece aquí como espacio de lucha social.

Las acciones *Zonas de dolor* fueron llevadas a cabo dentro del CADA. Además, serían grabadas por Lotty Rosenfeld y editadas por la propia Eltit. Sin lugar a dudas, la irrupción de nuevos formatos de video y la democratización del acceso a los mismos por su asequibilidad y disponibilidad, favorecería que este formato se convirtiera en un medio tan novedoso como útil en el arte. El uso del formato videográfico no deja de ser una constante en el mundo artístico finales de los setenta y comienzo de los ochenta, cuando “el cuerpo abandona poco a poco el espacio de la *performance*. [...] El cuerpo es sustituido cada vez más, incluso reemplazado por medios electrónicos: grabaciones de vídeo directas o diferidas en el espacio o en el tiempo, sonidos, luces, etc.” (Besacier 123). Vemos pues cómo estas acciones se están produciendo en consonancia con lo que se venía dando en el resto del mundo, mostrando la contemporaneidad de las propuestas del CADA.

La primera acción, *Zona de dolor I*, de 1980, presenta a Eltit paseando por los prostíbulos de zonas marginales de Santiago. Mientras, oímos fragmentos de “De su proyecto de olvido”, que luego tomarían forma en el punto 4.4 de su primera novela publicada años después, *Lumpérica* (78-81). La grabación comienza con Eltit en un plano corto, interpelando directamente al espectador con su mirada. Arranca una panorámica descendente donde descubrimos sus extremidades llenas de cortes autoinfligidos y con quemaduras (Fig. 1). A continuación, sus fotografías son proyectadas sobre la superficie del edificio de un prostíbulo. Luego la veremos recitando dentro del edificio y, por último, arrodillada en la calle cepillando la acera con un cubo de agua. Mientras, no deja de resonar el timbre agudo de la artista declamando su texto.

Nos encontramos ante una *performance*, una forma artística que problematiza las relaciones entre arte y vida. En concreto, las redefine, tal y como lo explica Erika Fischer-Lichte: “en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad, entre significante y significado” (34). Es por ello que no sea banal que el arranque del video se produzca con la mirada directa a cámara de la propia Eltit. Este recurso introduce un elemento de extrañamiento distanciador, en cuanto su gesto, decidido, fuerte, empoderado, evita que el espectador sienta compasión por los cortes que descubrirá a continuación. Hay un paso de la victimización de la herida a un empoderamiento a través de las mismas.

Resulta muy significativo observar cómo en esta acción el sujeto, Diamela Eltit, es puesto en relación con lo colectivo, en este caso las habitantes de los prostíbulos, donde lo *otro*, en este caso lo marginal, es resignificado para restituir su humanidad. Y esto se lleva a cabo mediante una doble proyección de la autora en el arranque de la *performance*. En primer lugar, una proyección física, la de la exhibición de las fotografías de Eltit sobre los muros del edificio. La segunda, la simbólica, la que se deriva de esta primera proyección y donde su identidad es asimilada a la de las prostitutas. Con esta estrategia discursiva se rompe con la

otredad impuesta sobre las personas marginales, asimiladas a la figura del artista en su posición paratópica, con su consecuente autoridad adicional sobre el del resto de la ciudadanía.

Stuart Hall decía que las “[c]ulturas estables requieren que las cosas permanezcan en el lugar asignado. Las fronteras simbólicas mantienen las categorías ‘puras’, dando a las culturas significado e identidad únicas” (421). Dada la *comunidad imaginada* (Anderson) que se estaba gestando en Chile tras el golpe militar, parecía obvio que en la construcción identitaria nacional fueran excluidos aquellos sectores poblacionales marginados tradicionalmente. Es por ello que Diamela Eltit, al identificarse en estas acciones con los más desfavorecidos, logre trascender lo estético y concreto para generar un discurso político. Y es que en la *performance*, en general, “lo familiar y lo doméstico, lo intercomunitario, devienen nuevos territorios de reapropiación de lo político en veda, mediante la intervención de lo cotidiano” (Richard 6). En el caso de *Zonas de dolor*, lo cotidiano había sido ocultado por los medios oficiales, así que el contrapoder que supone el arte generado desde el CADA supone una oportunidad de revelar estas realidades.

La profesora Mónica Barrientos, quien ha llevado a cabo un análisis de gran exhaustividad sobre *Zonas de dolor*, destaca cómo se produce este juego de identidad con Diamela Eltit al introducirse el intertexto de la que sería su primera novela: “la actriz o ‘performancera’ es también la autora que se identifica con el personaje L. Iluminada de su obra *Lumpérica*” (153). Ateniéndonos a esta consideración, confirmada en la obra de Eltit (*Lumpérica* 90), podemos afirmar que nos encontramos ante un caso de autoficción. Con este marchamo autoficcional Serge Dubrovsky vendría a marcar un nuevo paradigma literario al contradecir lo dicho por Philippe Lejeune sobre el pacto autobiográfico, que ante casos de identidad nominal entre autor, narrador y personaje también era posible el pacto de ficción. Dubrovsky vendría a decir que con la autoficción estaríamos ante ficciones de acontecimientos estrictamente reales. Lo paradójico de esta situación, lejos de constituirse en un problema pragmático, se tornó en una herramienta de gran

potencial expresivo y teórico, en cuanto a la imaginación del lector se le permitía reconstruir de una forma más libre la identidad autoral.²

En este caso es innegable que hay una serie de elementos cuya factualidad es absolutamente irrefutable. Piénsese, por el impacto que producen en el espectador y por las repercusiones que analizaremos a continuación, los cortes que son visibles sobre la piel de Eltit. Pero, al mismo tiempo, hay una serie de acciones que, a pesar de su inmediatez, no dejan de ocultar un claro grado de ficcionalidad. Por ejemplo, el hecho de que friegue el suelo es una acción cuyo valor predominante es el simbólico, introduciendo estas acciones en un nuevo ámbito de significación.

Asimismo, el hecho de que Eltit enmascare su nombre con el de L. Iluminada (*Lumpérica* 90) se constituye en un claro gesto autoficcional, que marca una distancia entre el referente -la autora- con ella misma como personaje. Estaríamos en concreto ante un caso de “figuración del yo”, siguiendo el concepto de José María Pozuelo Yvancos para designar a una serie de prácticas donde no se constata la identidad nominal entre autor, personaje y narrador.

El concepto de autoficción nace y se desarrolla en sus primeras décadas en el ámbito de la narrativa, en concreto en torno a novelas problemáticas en sus formas, que muestran una gran complejidad en su ambigüedad entre lo ficcional y lo factual de sus propuestas, y donde el autor es construido en la propia textualidad: “en los últimos años se ha generalizado la tendencia a no plantear la textualidad como un resultado del sujeto; al contrario, se suele pensar que es el *yo* quien resulta construido en el texto” (Casas, *El simulacro* 14). Si esto tiene lugar en la narrativa, donde la presencia del autor es advertida por el lector a través de su carácter más o menos explícito en el texto, ¿qué sucede con las prácticas escénicas, donde además de la enunciación y otros elementos que inscriben al autor en la textualidad se añade el valor iconográfico de su propia corporalidad?

² Las referencias en la literatura académica a la presencia de lo autobiográfico en *Lumpérica* es una constante: “*Lumpérica* (1983) fragua a su protagonista como un sujeto femenino abyecto y simbólicamente autobiográfico” (Reber 449).

Sin lugar a dudas esta situación implica una gran complejidad teórica. Lo inmediato de lo escénico, el que no exista mediación alguna, el aquí y ahora inherente a estas prácticas... hacen de lo performativo un caso muy especial. Ya José Luis García Barrientos exponía la dificultad de aplicar la autoficción al ámbito teatral, en cuanto “La narración puede ser ficticia [...] pero también puede no serlo, o sea, ser factual [...] Esta segunda posibilidad, por el contrario, no la conoce el drama: el teatro es ficción y solo ficción” (129). Con el ánimo de resolver la aporía del teatro autobiográfico, dado que lo factual no tendría cabida presuntamente en lo escénico, aludirá a ciertas técnicas narrativas como la metalepsis o la *mise en abyme* para que el espectáculo se impregne de realidad. Pero para ello parte del teatro como ficción, mientras que, en cambio, la *performance* es realidad impregnada por lo ficcional.

Evidentemente, en las *performances*, donde la narración no es ni el objetivo principal ni normalmente una estrategia común, se dan en cambio otra serie de variables que deben ser tenidas en cuenta. Y más aún en el caso del *body art*, donde el cuerpo se constituye en el objeto central de la expresión artística. Estaríamos en concreto ante casos donde se rompe con las prácticas habituales en el teatro, ya que se produce ahora una dialéctica “entre el cuerpo real y la figura imaginaria que el comediante dibuja con la ayuda de ese cuerpo” (Ubersfeld, *La escuela* 188). Se ha producido un cambio de paradigma, donde se ha pasado de la *encarnación* del personaje por parte del actor a la *corporización*, lo que daría lugar a la autoficción performática, siguiendo el razonamiento y el concepto de Mauricio Tossi.

Al estar frente a cuerpos reales, no figurados, tal y como se puede advertir en las acciones artísticas, estaríamos ante lo que Anne Ubersfeld ha señalado como el sueño del espectador de teatro occidental, el que ese comediante esté “habitado por el yo del personaje, esa criatura ‘más real que los seres reales’” (*La escuela* 184). Y es que no debemos perder nunca de vista que en las *performances* “[e]l actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece” (Fischer-Lichte 190). Esto tiene claras repercusiones en la construcción del

personaje, en cuanto este nunca puede existir más allá del cuerpo fenoménico del actor, al que no puede suplantar en este tipo de representaciones, y donde las autoagresiones efectuadas sobre el propio cuerpo se convierten en un acto de gran relevancia con repercusiones políticas, como se puede advertir en la obra de Diamela Eltit.



Figura 1. *Zonas de dolor I* (1980)

La autolesión como acto performativo político

Uno de los primeros elementos que llama la atención de *Zonas de dolor I* es la presencia de los cortes en las extremidades de Diamela Eltit. La mera contemplación de estas heridas actúa como elemento desestabilizador de la mirada, que se siente violentada en cuanto se le dificulta el poder separar el significado de la referencialidad del propio acto de la agresión. La autorreferencialidad de dicho

acto autolesivo se presenta de esta forma en la propuesta estética como mecanismo disruptivo, donde lo connotativo pierde su poder ante lo denotativo, que emerge con gran vigor forzando al espectador a someter lo que está viendo bajo el prisma ficcional. Estaríamos ante un mecanismo metaléptico que transgrede las fronteras de lo ficcional/factual, mecanismo habitual en la autoficción -y rasgo de la autoficción dramática para García Barrientos- en cuando dichas lesiones están inscritas en el cuerpo con un valor semántico determinado:

si en la *performance* hay dominio del cuerpo, del signo, del gesto, no es para investir a un nuevo personaje, sino para exponer tal cual al hombre real que actúa. Se trata de la *performance* desnuda que, en la mayor parte de los casos, pasa por el *body-art*, ya que su propio cuerpo es el instrumento más directo del que puede disponer el artista. (Besacier 127)

Estaríamos ante la manifestación de la crueldad en lo escénico, siguiendo los presupuestos de Artaud, donde el propio hecho teatral nace y muere durante la representación. El acto del sangrado en escena, irreplicable, imposible de replicar, permite que se cumpla con el ideal del teatro artaudiano. La potencia expresiva de las imágenes generadas mediante este acto permite que otros códigos, como el lenguaje articulado, pase a una posición subordinada: “Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro” (Artaud 15). En el *body art* lo verbal pasa a un segundo nivel, quedando patente que “[e]l dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico” (Artaud 82), y donde lo vivífico del sangrado aporta factualidad a lo representado.

La cuestión es ver cómo esta acción puede trascender la mera experiencia estética para convertirse en un acto político, en cuanto relaciona a Eltit con su realidad. Para ello resulta muy productivo realizar una lectura comparada con Marina Abramović, artista clave del *body art* que en esos años estaba en los comienzos de su carrera artística. En concreto estamos hablando de una de sus obras canónicas, *Lips of Thomas* (1975), *performance* con la que la autora hizo que los



espectadores vivieran una experiencia oscilante entre las “normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos” (Fischer-Lichte 26). Se trata de una acción artística de dos horas de duración, llevada a cabo por primera vez en la Krinzinger Gallery, en Innsbruck.³

Lentamente me como 1 kilo de miel con una cuchara de plata. Lentamente me bebo 1 litro de vino tinto en un vaso de cristal. Con la mano derecha rompo el vaso. Con una cuchilla marco una estrella de cinco puntas sobre mi estómago. Me azoto violentamente hasta que ya no siento dolor. Me acuesto sobre una cruz de bloques de hielo. El calor procedente de una estufa suspendida apuntando a mi estómago hace que la estrella empiece a sangrar. El resto de mi cuerpo comienza a congelarse. Permanezco echada sobre la cruz de hielo durante 30 minutos hasta que el público interrumpe la pieza procediendo a quitar los bloques de hielo bajo mi cuerpo. (Abramović 146)

La naturaleza de estas acciones introduce la categoría de lo abyecto en esta obra artística, entendida esta por Julia Kristeva como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). La transgresión del propio cuerpo, tanto en Diamela Eltit como en Marina Abramović, supone una violentación de su propia identidad, que introduce un gran malestar en el público. Se contraviene así el orden habitual en la escena occidental, donde “el espectador debía percibir sólo al personaje, sentir sólo a través de él” (Fischer-Lichte 161). Pero en lugar del personaje, el espectador comenzó a tener en cuenta también la fisicidad del actor como cuerpo fenoménico, “empezaba a ‘tener sentimientos por él’, o por ella, lo cual ‘le arrancaba inevitablemente de la ilusión’” (Fischer-Lichte 161). De esta forma, se veía obligado a salir del marco de la ficcionalidad para

³ No es casual que Marina Abramović estrene en Innsbruck esta obra. La influencia del Accionismo vienés se percibe de forma clara en esta y otras *performances* de la autora.

entrar al mundo real, al cual pertenecen tanto el cuerpo del actor como el espectador.

Estaríamos ante casos de ruptura de la denegación teatral clásica, mecanismo mediante el cual el espectador cree que es real lo que está viendo aún a sabiendas que eso no tiene continuidad más allá del espacio escénico (Ubersfeld, *Diccionario* 32-3). En cambio, la sangre que emana de esas heridas no puede ser entendida desde el marco de la ficcionalidad, ya que pertenece, de forma indiscutible, a lo factual. Lo interesante aquí es el alto nivel de intensidad que se provoca en los espectadores, debido “a que los artistas, con sus autoagresiones, no estaban dando expresión a cualesquiera significados [...] sino que corporizaban, en el sentido literal de la palabra, la violencia contra sí mismos” (Fischer-Lichte, 188-9). Este efecto sobre el espectador tiene pues unas implicaciones muy relevantes, en cuanto le convierte en un sujeto más susceptible de ser persuadido por el mensaje crítico propuesto en la acción artística.

Tradicionalmente la piel se ha constituido en una frontera, en un elemento divisorio del espacio de la representación. “El primero sería ocupado por los espectadores. Y el segundo sería el lugar de la ilusión habitado por los cuerpos de piel” (Conde-Salazar 151). La cuestión es que mediante la autoagresión, mediante los cortes autoinfligidos, se produce un desgarrar no solo de la piel, sino también del modo de percepción convencional de lo artístico, donde el cuerpo del *performer* se constituye en una entidad ambivalente puesto que, siendo real, es presentado como parte de una experiencia estética que busca trascender este hecho para configurar un sentido determinado.

Hay que tener en cuenta que la estrella dibujada con cortes en el abdomen de Abramović (Fig. 2) en *Lips of Thomas* no representa solo un acto meramente estético, sino que tiene unas connotaciones políticas muy claras, como cuenta la propia autora:

Desde mi más tierna infancia en Yugoslavia he tenido presente la estrella comunista en diferentes maneras. El símbolo estaba impreso en mi partida



de nacimiento, en mi pasaporte, era visible en todos los edificios oficiales, en banderas, etc. En 1975 decidí grabar mediante cortes este símbolo en mi propio vientre (invertida, con las dos puntas hacia arriba) para subrayar así sus aspectos negativos. (188)

En este caso la artista lleva a cabo un ejercicio claro de expresión de lo vivenciado, rememorando pasajes que le afectaron de forma traumática y haciendo aflorar su memoria a través de esta acción artística. El acto de resignificación del elemento de la estrella es muy significativo: con las puntas hacia arriba, para aportar agresividad, y sangrante, a consecuencia de los cortes efectuados. Se convierte así en una metáfora de su herida personal, un trauma que no cicatriza y que continúa afectando a Abramović.

El comunismo impuesto en Yugoslavia por el régimen totalitario de Tito puede ser visto como un correlato del Chile de la dictadura de Pinochet. Pero hay que resaltar un elemento crucial que diferencia estas dos acciones artísticas, y es el lugar de emplazamiento de las mismas. Mientras que Abramović actuaba en Viena, lejos de una Yugoslavia opresora, Eltit, en cambio, lo hacía en el seno de su país, a pesar de los peligros que podía conllevar dicha decisión. Esto implica un nuevo sentido de compromiso y de comunidad, en cuanto el público que asiste a las acciones es el mismo al que se interpela en la *performance* denunciando la situación que están viviendo. La eficacia política, por tanto, se presupone que es mucho mayor.

Aún así, estamos ante dos ejemplos de gran persuasión política, especialmente por la recurrencia a prácticas autolesivas. Porque el impacto ocasionado en el espectador a través de estas acciones evita que el dolor que es mostrado, el físico, sirva para anular el efecto crítico. No estamos ante artefactos que buscan lograr un efecto catártico convencional, al modo aristotélico, que acabe con el fin de la representación. En los discursos críticos es preciso que estos mecanismos hagan que el mensaje tenga continuidad una vez acabada la acción artística, para soliviantar los ánimos del público y para que se pueda proceder al

cambio social. Y a este fin, la pregnancia de las imágenes de la autolesión contribuye decisivamente a ello. Estaríamos pues con *Zonas de dolor I*, al igual que en *Lips of Thomas*, ante ejemplos de arte que, en lugar de intentar anestesiar el dolor de las realidades sociales, actúan “para mostrar el dolor como parte ineludible de la experiencia, tanto personal como colectiva” (Lloret 160).



Figura 2. *Lips of Thomas* (1975)

Intersecciones entre prácticas autolesivas y discursividad

A pesar de que Artaud abogaba por la destrucción del lenguaje articulado, su propuesta del teatro podía incluir cualquier forma de manifestación de la vida humana siempre que lo verbal no siguiera predominando en las propuestas artísticas, como había venido siendo habitual en la tradición del teatro burgués. Es

por ello que, dentro de la consideración de lo cruel, se puedan englobar otras prácticas donde tiene cabida el texto dramático.

Es así como entendemos lo que sucede en *Zonas de dolor I*. Además de la crueldad de lo representado a través del cuerpo, el texto de *Lumpérica* tiene una importancia capital en la configuración de la acción, en cuanto actúa como *Ars Teórica* de Diamela Eltit (Reber), con un sentido crítico manifiesto que cuestiona la realidad usando para ello lo vanguardista literario como forma.

Una obra cuyo análisis nos puede resultar muy revelador sobre las prácticas presentes en *Zonas de dolor I* es *Anfaegtelse* (2008), de Angélica Liddell. La actriz, dramaturga y directora de escena recrea en esta obra autoficcional el dolor que le produce tanto su filiación respecto a sus progenitores como la relación con David, su amante. El espectáculo se estrenó en Madrid el 13 de septiembre de 2008, en DT Espacio Escénico y dentro de las actividades de La Noche en Blanco. La obra, de claro carácter performático, toma el título de la obra *Temor y temblor* de Kierkegaard, y su noción de angustia, *Anfaegtelse*, que el filósofo relata y explicita en la obra a tenor del episodio bíblico del sacrificio de Isaac. Para ello, Liddell desarrolla un texto de gran lirismo, pleno de imprecaciones hacia sus padres, y donde lee las cartas de amor que el artista David Fernández le había remitido antes de su separación.

En la representación, y con el segundo movimiento del Concerto italiano de Bach, el andante, de fondo, Angélica Liddell se pincha el dedo y se provoca el sangrado presionando sobre la yema (Fig. 3). Luego, con una cuchilla, se corta en la pierna (Fig. 4). En un telar, donde hay un lienzo blanco, se enjuga la sangre de las piernas, manchando todo el tejido de rojo. Y borda “MAMÁ TE ODIÓ”. Con su sangre, empapa trozos de tejido blanco que se coloca en la ropa, a modo de insignia... Sin lugar a dudas, asistimos a una serie de prácticas autolesivas que hacen que lo abyecto salga a escena de manera abrupta.

Como hemos dicho anteriormente, en esas prácticas de autolesión no solo se daña el cuerpo, sino que se construye una identidad determinada, donde el yo autorial se inscribe en la corporalidad de forma violenta. Angélica Liddell ha

integrado estas acciones en su cosmovisión a través de la idea del sacrificio, pero uno de carácter poético. Para ello se vale del episodio de Abraham y el sacrificio de su hijo Isaac, que es reproducido en esta obra a través de la lectura que Liddell efectúa sobre la obra de Kierkegaard: “Sólo quien conoció la angustia reposa. Sólo quien desciende a los infiernos salva a la persona amada, y sólo quien empuña el cuchillo conservará a Isaac’, dice Sören” (Liddell, *Anfaegtelse* 26). Es pues preciso recurrir al acto sacrificial para lograr la liberación, que en este caso se vive de forma personal, pero que en el caso de Diamela Eltit, y a través de la autolesión, se convierte también en colectivo.

Así es como entiende estos actos Liddell: “Algunos artistas lesionan y exponen violentamente su cuerpo ante el público para recuperar precisamente esa identidad e independencia, que es fuerza espiritual. Cuanto más se aproxima el sacrificio al nihilismo más riesgo se corre por destrucción real” (Liddell, *Abraham* 103-104). Por tanto, ese sacrificio poético debe efectuarse de forma útil, de manera que se rehúya cualquier gratuidad que desemboque en la nada.

El hecho de que Liddell recurra a elementos de la realidad, como el sangrado, se muestra a este efecto muy oportuno, puesto que la ficción, cuando es ensimismada y no trasciende de su mero marco ficcional, puede desembocar en una gran esterilidad discursiva, algo claramente contraproducente además cuando estamos ante discursos críticos como el de Eltit. Angélica Liddell explica de forma clara cómo concibe esta recurrencia a elementos factuales para llevar a cabo su arte, partiendo del hecho de que lo personal e íntimo es lo único sobre lo que se puede aspirar a tener ciertas certezas. El resto, y generando desconfianza, es solo ficción:

Aportar el dolor personal, aportar el YO tan denostado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza en la propia realidad, necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hacen recurrir a los

sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad. (*Abraham* 104)

El que Diamela Eltit recurra a *L. Iluminada*, con la que se identifica, en *Lumpérica* es debido a que considera que solo su propio discurso es legítimo para denunciar una realidad dada. La irreverencia en sus formas, la recurrencia a lo marginal, es consecuencia de la necesidad de distanciarse de unos modelos oficialistas que son inocuos en su forma y contenido, y recurre a lo vanguardista para mostrar una realidad que aparece nueva ante nuestros ojos gracias a las estrategias discursivas y formales que emplea la autora chilena.

Y, además, al igual que Angélica Liddell en la mayor parte de su obra, lleva a cabo su objetivo asociándose a lo abyecto, en este caso a una prostituta que es injusticiada y que se intenta defender: “Adelante pues. Me ha traído aquí por pervertir y depravar a los jóvenes” (Eltit, *Zonas de dolor*). De esta forma se elude una presunta posición de soberbia intelectual que pueda generar un cierto rechazo por parte del público, que asume estas acciones ahora como un discurso revelador sobre su propia condición.

Lo interesante del texto recitado es la ya señalada identificación que Diamela Eltit establece con *L. Iluminada*, y lo que va diciendo, sin eludir elementos controvertidos para el Chile de la época:⁴

Su cintura son los parias de Santiago en la Plaza Brasil. Su cintura es marginación y falta de voluntad. [...] Su alma es establecerse en un banco de la Plaza Brasil. Su alma es dejar algunas cosas por estar en la Plaza Brasil, es sacrificarse en la Plaza Brasil, es el anonimato en la Plaza Brasil.

⁴ El sexo es otro de los elementos que están presentes. En el caso de *Zonas de dolor I* se hace patente en la profesión de la protagonista, cuando atiende a los clientes, donde Eltit crea imágenes sin rehuir lo escabroso: la baba de los hombres, el vello púbico en las nalgas, los esfínteres... En *Anfaegtelse*, Liddell exhibe su intimidad con un lenguaje en un claro tono de desprecio hacia sus progenitores. Pero más allá de esto, lo realmente abyecto son las heridas que se infligen y que exhiben las dos autoras, generando el distanciamiento crítico del público con lo que le es narrado.

[...] Su alma es cerrar los ojos cuando vienen los recuerdos y reabrirlos hacia el césped. Su alma es elegir como único paisaje chileno el falsificado de la Plaza Brasil. Su alma es a la mía gemela. (Eltit, *Zonas de dolor*)

Uno de los aspectos más llamativos de la propuesta de Diamela Eltit es su carácter ceremonioso, en consonancia con cierta visión del teatro ritual artaudiano. En primer lugar, escuchamos en el video la lectura de sus textos en un tono repetitivo, con un ritmo salmódico. La presencia de anáforas potencia esta sensación: “Sus dedos de los pies”, “Su cintura es”, “Su alma es”... Se introduce la propuesta, pues, en el terreno de lo ritual. Y no solo acontece en la declamación de la autora, sino que también es básico en la construcción de este carácter ceremonial la acción que lleva a cabo cepillando la acera al hacerlo de forma repetitiva, resignada y con una cadencia lenta.

Este tipo de estrategias se harían patentes, años más tarde, en las creaciones artísticas de Angélica Liddell. En su teatro, la presencia de lo ritual es una constante, llevado a cabo tanto por la puesta en escena como por un texto profundamente lírico donde encontramos recursos muy presentes en toda su producción literaria como la anáfora. “La cualidad performativa de este tipo de enunciados, así como las numerosas acciones rituales, con un fuerte componente físico y sexual, subraya una presencia inquietante del cuerpo como sujeto y objeto a la vez, en el que la palabra, como señala Liddell, viene a morir” (Cornago Bernal 67). Se muestra, pues una relación notable entre las producciones de estas dos artistas, especialmente cuando Liddell aborda en otras obras temas sociales como la inmigración, los feminicidios o el terrorismo.



Figuras 3 y 4. *Anfuegtelse* (2008)

Coda final

Como indica Mónica Barrientos, con *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit, “se inicia la apuesta crítica, teórica y estética que la autora desarrollará en adelante en torno a la exhibición de esa dimensión de la realidad que no desea ser mimética, sino creativa” (Barrientos 151). Es a través de un realismo que no recurre a la

mímesis en su forma más inmediata, sino que atiende a las estructuras más profundas de la realidad, con el cual interpela a su audiencia, estableciendo una nueva relación estética donde la única certeza es la propia corporalidad propia de la *performance*: “El medio es el mismo artista, exponiéndose públicamente a un acto real, ni simulado ni dramatizado, no actor sino actuante” (Besacier 128).

Lo corporal se constituye así en un elemento clave para que podamos hablar de autoficción en este tipo de prácticas, donde el texto se constituye en un componente más de la acción performática, ya que “[I]levando la proyección física de la palabra más allá de la voz, es el propio cuerpo en su totalidad el que se revela como metáfora de la palabra” (Cornago Bernal 66). Y, además, teniendo en cuenta que lejos del carácter narcisista e irónico que se vio en este tipo de prácticas artísticas, hay que tener en cuenta que “la autoficción como idea [...] surge con la vocación de dar voz a los excluidos de los ‘grandes relatos’” (Casas, *De la novela* 68).

Es por ello, por esa voluntad de que los marginales sean reconocidos en la historia, por lo que Diamela Eltit recurre a la autolesión, porque, como dijo Nietzsche, “[e]scribe con sangre y aprenderás que la sangre es espíritu. [...] Quien con sangre escribe máximas, no quiere ser leído, sino que se le aprenda de memoria” (65). *Zonas de dolor*, de Diamela Eltit, nace pues con esa vocación política, con la de inscribir en el mundo, a través de su cuerpo y su palabra, a quien ha sido objeto de la exclusión.

Bibliografía

- Abramović, Marina y Pablo J. Rico Lacasa. *El puente: exposición retrospectiva*. Valencia: Generalidad Valenciana, 1998.
- Adorno, Theodor W. *Polémica sobre el realismo*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Barrientos, Mónica. “La construcción estética de la imagen en la performance *Zonas de dolor* de Diamela Eltit”. *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 61 (2017): 145-66.
<http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.8>
- Besacier, Hubert. “Reflexiones sobre el fenómeno de la performance”. *Estudios sobre performance*, coordinado por Gloria Picazo. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993. 119-36.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012. 9-42.
- _____. “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción”. *Revista de Literatura*, 80/159 (2018): 67-87.
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>
- Conde-Salazar, Jaime. “Sobre la piel”. *Cuerpos sobre blanco*, editado por José Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. 147-58.
- Corbin, Megan. “Archiveras anarquistas: Corporal Testimony in the Work of Diamela Eltit”. *Catedral Tomada, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1/1 (2013): 1-17. doi 10.5195/ct/2013.29
- Cornago Bernal, Óscar. *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos, 2005.

- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las ediciones del ornitorrinco, 1983.
- _____. *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2010.
- Eltit, Diamela y Lotty Rosenfeld. “Diamela Eltit: Zonas de dolor”. Hemispheric Institute, 1980. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>>.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- García Barrientos, José Luis. “Paradojas de la autoficción dramática”. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2014. 127-46.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Envión editores, 2010.
- Kierkegaard, Søren. *Temor y temblor*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1989.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975.
- Liddell, Angélica. “Anfaegtelse”. *La casa de la fuerza; Te haré invencible con mi derrota; Anfaegtelse*, Angélica Liddell. Segovia: La ña rota, 2011. 9-29.
- _____. “Abraham y el sacrificio dramático”. *El sacrificio como acto poético*, Angélica Liddell. Madrid: Continta Me Tienes, 2015. 99-118.
- Lloret, Javier. “Experiencia del cuerpo (más allá de la piel)”. *Cuerpos sobre blanco*, editado por José Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. 159-68.
- Mangueneau, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin, 2004.
- Muñoz, Víctor. “Apuntes sobre el arte acción en América Latina”. *Arte Acción 2: 1978-1998*, editado por Richard Martel. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004. 40-65.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Edaf, 2008.

- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.
- Reber, Dierdra. "Lumpérica: el *Ars teorica* de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana*, 71/211. 449-70.
- Richard, Nelly. "Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973". *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, coordinado por Nelly Richard. Santiago de Chile: FLACSO, 1987. 1-16.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván Fernando. "Impuesto a la carne: memoria del desastre". *Perífrasis, Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 6/12 (2015): 10-25.
- Sánchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Tossi, Mauricio. "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral". *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, editado por Ana Casas. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2017. 59-79.
- Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- _____. *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

