



RE-ESCRIBIR LA CIUDAD LETRADA: EL PADRE MÍO Y  
ZONA DE DOLOR, O LAS PERFORMANCES URBANAS  
DE DIAMELA ELTIT

Daniella Wittern  
*Brown University*

*A whole history remains to be written of spaces –which would at the same time be the history of powers (both of these terms in the plural)– from the great strategies of geopolitics to the little tactics of the habitat.*

Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*

En 1980, la autora chilena Diamela Eltit, con la compañía de su amiga y artista visual Lotty Rosenfeld, inició una serie de lo que después denominó “salidas a la ciudad”, en las cuales las dos mujeres exploraban la ciudad de Santiago, y en particular, sus márgenes y periferias. Hoy parto de estas salidas para trazar algunas de las prácticas espaciales de Diamela Eltit por el paisaje del área metropolitana de Santiago. Así, veremos cómo los itinerarios narrativos de Eltit re-escriben y representan lo que se ha considerado el centro cultural y físico de la geografía chilena: es decir, el espacio de la letra escrita.

Tomo el término “práctica espacial” de Henri Lefebvre y su libro *The Production of Space*. En esencia, una práctica espacial es la forma en que nos movemos, consumimos, trabajamos y producimos, todo dentro del marco más grande del espacio social. Lefebvre, además, utiliza el lenguaje de la lingüística de Noam Chomsky al hablar de prácticas espaciales, lo cual le permite diferenciar

entre la *performance* y la competencia espacial, o entre nuestro uso real de un sistema codificado (*performance*) y nuestro conocimiento de las leyes del mismo sistema (competencia).

Mi análisis aquí seguirá las prácticas espaciales de Diamela Eltit a través de dos obras para ver cómo sus performances de espacio desafían la competencia espacial de la ciudad de Santiago. Para la mayor parte analizaré su libro testimonial y documental *El Padre Mío* y concluiré con una breve discusión de *Zona de dolor*, su *performance* en un burdel en la calle Maipú, filmada por Lotty Rosenfeld. Al estudiar estos dos “viajes” dentro de la trayectoria de Eltit, veremos cómo periferias y centros se contagian en un proyecto social que es tanto cultural como espacial. Sostendré que la *performance* y la escritura de Eltit fusionan elementos culturales a esferas inesperadas. En particular, estas dos obras reenfocan la manera en que ciertas regiones del espacio urbano se asocian con –o se desasocian de– la literatura y otros elementos de lo que se puede llamar una “cultura elevada”. Como insiste Lefebvre, el espacio social es un producto de la sociedad, porque “the spatial practice of a society secretes that society’s space” (38). Es decir: la práctica espacial permite al sujeto individual un tipo de agencia que puede impactar la forma del circundante espacio social. En el caso de Eltit, demostraré cómo sus prácticas espaciales introducen la hegemonía de la palabra escrita en espacios que por lo demás se han quedado vacíos, ignorados, o de otra manera limitados a la cultura oral. En cambio, esto también significa que Eltit recupera espacios que típicamente son olvidados o borrados de la alta cultura y los hace el sujeto de sus narrativas.

Sin embargo, antes de examinar las mismas prácticas espaciales de Eltit, creo que debemos volver a visitar la manera en que el espacio urbano actual de América Latina originalmente fue concebido y estructurado.

## ***2. Los letrados y la ciudad: una organización colonial***

En su libro *La ciudad letrada*, Ángel Rama detalló la relación entre una élite letrada y la formación de la ciudad colonial de América Latina, siguiendo su

desarrollo hasta casi finales del siglo XX. Por cuestiones de espacio, aquí no puedo discutir la aplicabilidad del texto a todas las ciudades latinoamericanas ni resumir su argumento completo, pero creo que el ensayo de Rama es fundamental para entender cómo Diamela Eltit invierte ciertos significados del espacio urbano de Santiago en sus *performances* narrativas.

Rama, entonces, nos explica la utopía imaginada para las ciudades hispanoamericanas durante la Conquista, en la cual “la ciudad pasó a ser el sueño de un orden” (1). En contraste con las ciudades caóticas de España, que justo en ese momento estaban pasando por una urbanización de la población que les hacía crecer sin planes ni control, el Nuevo Mundo presentaba una oportunidad para pensar las ciudades antes de su existencia, y planearlas precisamente para “evitar las irrupciones circunstanciales ajenas a las normas establecidas [...] y así impedir todo futuro *desorden*” (8, énfasis en el original). Desde luego, si la Monarquía iba a mantener todo este orden en una tierra “bárbara” al otro lado del Atlántico, había necesidad de “un grupo social especializado” –especializado en cuanto a su condición letrada– que podía “facilitar la jerarquización y concentración del poder” y “cumplir [la] misión civilizadora” (23) de la Conquista. En palabras ahora muy conocidas, Rama explica el resultado de esta necesidad así: “En el centro de la ciudad... hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores, y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder...” (25).

La extensión de esta “ciudad letrada” variaba con la importancia del virreinato, pero en todo caso lo que formaba era una burocracia oficial que controlaba la esfera de los signos. Este centro ideológico compuesto por la ciudad letrada se reflejaba en la construcción física de las ciudades hispanoamericanas. Desde el comienzo de la Conquista, y aún más explícitamente a partir de las ordenanzas urbanas de Felipe II en 1573, se planeaba las nuevas ciudades siguiendo un diseño damero, en el cual la ciudad se extendía en cuadros o rectángulos concéntricos desde una plaza central bordada por edificios

representativos de cada uno de los poderes institucionales: la Iglesia, el ejército y el ayuntamiento.

Por tanto, en *La ciudad letrada* se cristaliza un retrato en el cual podemos ver que la ciudad colonial de Hispanoamérica se estructuró –tanto físicamente como ideológicamente– alrededor de sus habitantes letrados. Ese centro, sin embargo, se extendía más allá de la burocracia para incluir también una esfera cultural. Es decir, la ciudad se organizaba en torno a dos centros letrados que compartían un mismo espacio físico: el centro hegemónico de poder e influencia configurado por la burocracia oficial y la Iglesia, tanto como él de la élite cultural compuesto, por ejemplo, por los poetas cuya poesía alababa a la Monarquía.

A pesar de la evolución y caída parcial de la ciudad letrada desde la época colonial hasta el momento actual<sup>1</sup>, hoy en día la dominación de la palabra escrita sigue vigente. Es, entonces, contra este fondo discursivo de una élite cultural en el centro físico e ideológico de la ciudad de América Latina que quiero enfocar las prácticas espaciales de Diamela Eltit en Santiago en los ochenta.

### ***3. El Padre Mío: ubicar el barroco en la esquizofrenia***

El hombre que Eltit ha llamado El Padre Mío –es importante señalar que en su testimonio él nunca se identificó– era un vagabundo esquizofrénico que vivía sin techo en el eriazó, en la municipalidad de Conchalí, en las afueras al norte de Santiago. Eltit lo conoció por primera vez en 1983, en una de sus salidas a la ciudad con Lotty Rosenfeld. Como ella misma explica, no hubo un propósito específico a las exploraciones que llevaron a las dos artistas a visitar refugios, burdeles y otros sitios de todo tipo de vagabundaje. Lo que les motivó fue una fijación en las diferencias visibles que reflejaban el sistema cultural de Chile. Esta fijación se debía al hecho de que, según el modo de ver de Eltit, un “movimiento

---

<sup>1</sup> En los siguientes capítulos de *La ciudad letrada*, Rama detalla cómo el centro letrado continuaba funcionando y evolucionando por las Independencias y a través de olas de democracia, socialismo y dictadura. Por su parte, Jean Franco también detalló la caída del poder de los escritores de la ciudad letrada durante la segunda mitad del siglo XX en su libro *Rise and Fall of the Lettered City*.

vital” ocurría en estos espacios que, “como una suerte de negativo –como el negativo fotográfico–, [era] necesario para configurar un positivo –el resto de la ciudad–, a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones” (*Padre* 11). Mientras que el centro cultural de Santiago, tan lleno de colores, tal vez no se interesó por la imagen invertida de sí que sale en tonos de sepia a través de las prácticas espaciales de los vagabundos en sus afueras, Diamela Eltit la encontró esencial para la comprensión –y aún la misma existencia– de la ciudad en sí.

En una entrevista en 2007, Eltit aclara la necesidad de conocer el negativo de Santiago. “La ciudad de cada uno, a fin de cuentas, es muy restringida, limitada por las calles que uno recorre, los amigos que visita, el lugar donde trabaja... La ciudad habla para cada uno de manera distinta y misteriosa” (Matus sin página). Es decir, cada uno de nosotros “performa” nuestra propia ciudad, a través de nuestras interacciones con ella. Las salidas de Eltit, entonces, iban cambiando su ciudad, variando su versión de Santiago. Al salir de sus rutas cotidianas, dejó atrás los límites artificialmente creados por sus propias prácticas espaciales y comenzó a escuchar cómo la ciudad hablaba a los que seguían caminos distintos. Al visitar otros barrios, amigos y calles, su imagen de Santiago se expandía, así como se expande nuestro propio entendimiento de la iluminación y los colores de una fotografía al examinar su negativo.

Eltit detalla lo que encontró en sus viajes por este “mundo del vagabundaje urbano” (11) en su prólogo a *El Padre Mío*. Por una parte, descubrió que los habitantes del negativo fotográfico de Santiago vivían y se movían fuera del sistema económico de producción. Mientras que en otros barrios las prácticas espaciales de los residentes seguían las rutinas cotidianas de salir de la casa para ir a trabajar, y después, volver a casa de nuevo –una ruta especialmente fijada por nuestra participación en un sistema de producción neoliberal–, estos cuerpos marginales representaban “físicamente la liberación apasionada del mundo del trabajo, adaptando, en cambio, la pasividad” (13). Su liberación del sistema de producción permitía un deambular pasivo por el espacio, un deambular libre de destinación o propósito –o incluso la posibilidad de no moverse–, que se oponía

directamente a los itinerarios determinados y agresivos que los demás habitantes de la ciudad seguían entre el hogar y el lugar de trabajo. Esta observación nos lleva a la que es quizás la ruptura más obvia en las prácticas espaciales de habitantes sin techo de una ciudad: la de vivir en la calle, de hacer la vida en un espacio que es por definición –o planificación– transitorio. Además, en la vida sin techo, Eltit nos recuerda, la división de espacio público y espacio privado deja de existir. Por lo tanto, una división fundamental que a la mayoría “visible” de la ciudad nos organiza la vida y determina todas nuestras prácticas espaciales representa una ruptura profunda en la *performance* de la ciudad por sus residentes sin hogar. Sin vida privada posible, todo acto de los que habitan en la calle se vuelve un espectáculo, abierto a las miradas de los demás.

Las rupturas que Eltit describe con respecto a las prácticas espaciales de los residentes del eriazo de Conchalí se conectan a otra ruptura, esta vez, en términos lingüísticos. Asombrada, nos comenta: “Pude percibir que estaban prácticamente desposeídos, carentes de lenguaje oral. La gama de verbalizaciones posibles se había instalado en la energía que sus cuerpos acusaban, augurando el desastre de la palabra posible de nombrar y nombrarse” (14). A pesar de esta carencia de lenguaje oral, conseguían comunicar constantemente, a través de sus apariencias y posesiones. Sus andrajos de ropa y sus bultos de objetos presentaban “un complejo y desgarrado orden cosmético [que] dejab[a] entrever significaciones múltiples” (12). Aunque estos sujetos ya no tenían palabras con las cuales contar sus historias, los objetos que habían acumulado ofrecían testimonios de su pasado, de una identidad. Como consecuencia, su práctica lingüística se reducía a un silencio aumentado por signos visibles y manifestaciones externas que servían como códigos complejos de significado para quien los veía.

El Padre Mío, no obstante, rompe con las prácticas lingüísticas de sus cohabitantes. Mientras que los otros residentes de Conchalí viven casi en silencio, permitiendo que sus proyecciones exteriores hablen de su parte, el Padre Mío nunca cesa de hablar. Eltit nos cuenta cómo en tres años seguidos, cada vez que volvía al eriazo, encontró al Padre Mío en el mismo lugar, en medio de un derrame delirante de lenguaje. En las palabras de Eltit: “Su vertiginosa circular

presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar” (15).

En una entrevista, Eltit nos clarifica que, aunque el habla del Padre Mío ciertamente carecía de lógica, no obstante reflejaba fragmentos de la actualidad chilena como la representaban los periódicos. “Es que él está chiflado,” nos explica: toma lo que lee en el diario y allí recombina acontecimientos con tres nombres particulares y su propia vida para crear un *collage* caótico de los sucesos de la actualidad en el país (Pino-Ojeda 180). Su performance lingüística se niega a conformar a la cohesión de contenido que define la práctica lingüística o la competencia de la sociedad, pero todavía mantiene una lógica específica: una lógica de sonido. Eltit lo resume así: “él trabaja con puros significantes, no significados: él se mueve con rima” (179).<sup>2</sup>

Al escuchar esta inundación de lenguaje, y a pesar de su falta de contenido lógico o coherente, Eltit pensó en el monólogo interior literario, en su búsqueda angustiada por la verdad, y en Beckett. Las palabras paranoicas que reciclaban nombres, acontecimientos y lugares en infinitas combinaciones le sedujeron. A pesar de la naturaleza ilegible, vacía, de su enunciación, Eltit pensó: “es literatura, es como literatura” (*Padre* 17). Sin embargo, Eltit no sólo retoma este habla de puros significantes para designarlo literatura, sino que también lo inscribe con todo el valor cultural del barroco.

Este texto barroco desafía nuestras expectativas genéricas. No es una novela ni ensayo (aunque comienza con una presentación en forma de ensayo escrita por Eltit). El cuerpo del libro se limita a una transcripción fiel de los tres hablas del

---

<sup>2</sup> Aunque el Padre Mío es esquizofrénico, Bernardita Llanos Mardones describe su discurso como típico del lumpen. Según su modo de entender, vagabundaje es un estado y curiosamente un atributo lingüístico del lumpen. En vez de ver a los vagabundos como cuerpos transitorios, sin residencia permanente, concibe más bien de su habla como la característica esencial en movimiento: “Los significantes de las hablas deambulan y cambian de posiciones; recogen registros, diversos géneros sexuales y narrativos tanto populares como cultos. Sus significados chocan, colapsan y se multiplican tras pasados por la diversidad cultural y social que forma el mundo de la exclusión” (párrafo 3). Llanos entonces vincula la performance lingüística del lumpen con prácticas espaciales alternativas que parecen violentas, fragmentadas e ilegibles para los demás que viven dentro de los códigos del sistema social y espacial de Santiago.

Padre Mío, grabados en tres visitas individuales de 1983-1985 (y sólo se acaba allí porque en la próxima visita el Padre Mío ya no se encontraba en esta zona de la ciudad, y nadie sabía a dónde se había ido). Pero tampoco es lo que se podría llamar sin complicaciones un libro testimonial –porque el Padre Mío es un sujeto sin nombre, sin identidad y además, sin conciencia de estar ofreciéndonos su testimonio<sup>3</sup>. Aunque nos dice: “Pero debería servir de testimonio yo” (57), su habla carece por completo de sentido, y el testimonio que sale del libro es, en realidad, el de Eltit en su presentación.

Pasaron cuatro años, no obstante, después de su último encuentro con el Padre Mío, mientras que Eltit intentó decidir qué forma dar al proyecto. “Desde dónde recoger esta habla era la pregunta que principalmente me problematizaba, especialmente, porque su decir toca múltiples límites abordables desde disciplinas formalizadas y ajenas para mí” (16), nos cuenta en la presentación del libro. Eventualmente le llegó la respuesta: tenía que “actuar desde la narrativa. Desde la literatura” (16). La resultante obra de “literatura” pone en contacto dos prácticas lingüísticas (la de Eltit y la del Padre Mío): conecta dos narrativas distintas que normalmente quedan cerradas en distintos espacios culturales, para así, según Eltit, dar con un texto resultante que “dot[a] así de equilibrio la polaridad entre sanidad e insania” (14).

Eltit quiere unir estos dos polos de sanidad y locura porque, para ella, el Padre Mío es Chile, y su habla retrata a “Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de ideologías” (17). A la medida que el Padre Mío delira, pasa por fragmentos de sucesos actuales, nombres y productos, y en el proceso construye un collage del pasado reciente de Chile. Para Eltit, la falta de legibilidad de este texto de *patchwork* lo hace aún más

---

<sup>3</sup> Aquí sigo la definición que John Beverly ha propuesto del libro testimonial: “a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also a real protagonist or witness of the event he or she recounts, and whose unit of narration is usually a ‘life’ or a significant life experience” (Beverley 24).



pertinente al Chile de 1989 que cualquier narrativa clara, puesto que el golpe de Estado de 1973 había invertido los términos de la vida chilena, re-escribiendo todos los códigos por los cuales antes se había vivido, e imposibilitando la clara expresión de opiniones y memorias en el discurso público.

*El Padre Mío* nos presenta con una performance de espacio impresionante, ya que su sujeto fue “encontrado en el eriazó de la ciudad”, y, por tanto, “el mérito de su habla radica, precisamente, en su estrecha relación con el lugar” (18). La práctica espacial de Eltit se encuentra en su acto de unir espacios socioculturales tan distintos como los de la periferia y el centro, la cordura y la locura, en una sola narrativa que nos presenta como literatura. Ya que Eltit –físicamente tanto como por sus palabras escritas– puede atravesar Santiago libremente, la publicación de este libro metafóricamente permite que el Padre Mío viaje por la ciudad con ella para entrar a regiones y círculos a los cuales normalmente le sería negada la entrada. Al hacerle a él y a su habla el protagonista de un libro suyo, Eltit logra que gente que normalmente le descartaría por loco y seguiría su camino sin hacerle caso ahora en cambio dedicará tiempo a “escuchar” su lenguaje inconexo y vacío, dentro de lo cual encontrarán fragmentos de su propia realidad. Así, Eltit consigue colocar una locura periférica en el centro cultural de Santiago.

De manera significativa, en este texto Eltit misma desaparece después de su breve presentación, que ofrece a sus lectores un marco a través de lo cual seguir los tres hablas (ilegibles) del Padre Mío. Sabemos, desde luego, que visitaba Conchalí repetidas veces, y que pasó mucho tiempo observando y escuchando a este sector en sus salidas a la ciudad. No obstante, no sabemos más de lo que hizo allí. Lo que nos permite ver de sus prácticas espaciales se limita precisamente para que el habla –el habla del ahora desaparecido Padre Mío– pueda llegar a ser el protagonista del libro.

En cambio, en *Zona de dolor*, Eltit protagoniza una *performance* en la cual lee, con brazos cicatrizados, un capítulo de su libro *Lumpérica* en un burdel en la calle Maipú, y termina por limpiar la acera en frente del burdel mientras que se proyecta una imagen de su cara contra la pared. Un análisis detallado de esta *performance* será para otro artículo, pero aquí y a modo de conclusión, quiero

destacar brevemente cómo la performance que Eltit hace de Santiago en *El Padre Mío* se vincula con *Zona de dolor*.

Vuelvo a la metáfora que Eltit usó para describir al lumpen de la ciudad: leo estas dos obras como los dos lados de una imagen fotográfica, como el negativo y la resultante imagen positiva, de una misma práctica espacial. Al publicar *El Padre Mío*, Eltit logra convertir una voz sin sujeto en literatura, llevarla del eriazó al centro de Santiago y permitir que esta voz deambule por la ciudad a través de la lectura. En el mismo acto, recalifica la voz sin sujeto como literatura. En *Zona de dolor*, en cambio, es la voz de Eltit la que viaja a una zona marginal para leer allí, en la marginalidad, su propia literatura.

En sus *performances* de la ciudad de Santiago, entonces, voces marginales, enfermas, locas, llegan a participar de la literatura y, así, del poder de la palabra escrita. Aún más, al introducir la literatura dentro de zonas olvidadas o “invisibles” por y para la elite cultural de la ciudad, las *performances* de Eltit expanden el concepto del “anillo letrado” que Rama nos había señalado. Y es que, como dice Eltit en su presentación al *Padre Mío*, el lumpen de una ciudad también “Es-cultura” (*Padre* 13). Es cultura, o escultura: entre el lumpen también encontramos arte, los márgenes también son espacios de literatura, y solo al conocer el negativo de la ciudad llegaremos por fin a ver la imagen completa. Hay que re-escribir la ciudad letrada, y esto se puede lograr precisamente variando nuestro uso o *performance* de la ciudad en sí.

### ***Obras citadas***

Beverley, John. “The Margins at the Center.” In *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Georg M. Gugelberger (ed). Durham: Duke University Press, 1996. 24-41.

Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press, 1969.

Eltit, Diamela. *El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

---. "Entrevista con Diamela Eltit." Entrevista de Álvaro Matus. *Revista de libros. El Mercurio*. 15 de julio 2007. Web <<http://www.letrasdechile.cl>>. 8 diciembre 2009.

---. *Lumpérica*. Santiago: Planeta Chile, 2008.

---. *Zona de dolor I, II, III*. Videos filmados por Lotty Rosenfeld. 1980-1983.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980.

Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge-London: Harvard University Press, 2002.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Donald Nicholson-Smith (tr). Malden, MA: Blackwell Publishing, 1991.

Llanos Mardones, Bernardita. "El sujeto explosionado: Eltit y la geografía del discurso del padre." *Literatura y lingüística*. 10 (1997): 29-31. Web. 9 Dec. 2009.

Pino-Ojeda, Walescka. *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.