



Vigilancia y Fuga en *Mano de obra* de Diamela Eltit

Mónica Barrientos

Magíster en Literatura
Universidad de Chile
monicabarrientos@vtr.net

*El conflicto último está a
la vista, y en él la
civilización adopta su
forma definitiva: es el
conflicto entre el dinero y
la sangre.*
OSWALD SPENGLER

Hace más de un siglo y medio, un recordado (o quizás olvidado) pensador nos advertía acerca de un fantasma que acechaba a Europa mientras se encendía la mecha de un movimiento que expresaba el rechazo a las condiciones de vida de los trabajadores impuesta por el capitalismo industrial que emergía efervescentemente. Ahora, en la actualidad, deberíamos parafrasear aquella antigua profecía y decir “Un fantasma recorre el mundo”. La globalización, aquel fenómeno entendido como un proceso por el cual todos los componentes de las sociedades humanas que habitan el planeta adquieren una nueva naturaleza por el hecho mismo de su interacción mutua, ha traído sus resultados y maquinarias hasta nuestro continente, re-armando y re-creando espacios privados y públicos, donde los árboles de los intereses, una vez más, no permiten ver los bosques de la realidad.

Lo importante en el mundo actual es ganar dinero sin tasa de medida. El recto funcionamiento del sistema exige consumir, comprar y vender independientemente de las necesidades concretas y prioritarias de la ciudadanía. La sociedad de consumo ha creado mecanismos capaces de multiplicar hasta el infinito necesidades creadas artificialmente por los poderes publicitarios. Cada necesidad satisfecha crea inmediatamente nuevas y costosas necesidades en una cadena sin fin. Pero ¿de qué manera estos elementos han cambiado la memoria histórica de un colectivo que en la actualidad se reconoce como vendedores y clientes? Esta pregunta, y quizás otras que puedan aparecer a lo largo de este escrito, son las que recorren de manera transversal la novela *Mano de obra* de la escritora chilena Diamela Eltit. [1]

Bajo este escenario, el *supermercado*, aquel establecimiento comercial en que se vende todo tipo de artículos y en que el cliente se sirve a sí mismo y paga a la salida [2], se transforma en el signo y símbolo que Diamela Eltit utiliza para mostrar la degeneración de los sujetos, la penetración del poder en los cuerpos y las posibilidades de “fuga” antes de la paga.

Para iniciar un acercamiento a la obra, ingresaremos a la configuración estructural de la novela la cual contiene historias narradas con un hilo secuencial que la hace “más legible”. Comprende dos capítulos, el primero “El Despertar de los Trabajadores (Iquique, 1911)” y el segundo, “Puro Chile (Santiago, 1970)”, episodios de la novela que nos trae a la memoria la publicación de titulares de grandes hazañas históricas acaecidas en Chile en un pasado lejano y cercano con dos momentos claves en que los trabajadores tuvieron participación directa y activa en los acontecimientos sociales e históricos de nuestro país. El desarrollo narrativo de cada capítulo provoca

el primer choque, ya que las historias no son grandes hazañas, no existe un gran héroe, el pueblo no eleva su puño para demandar injusticias, sino que introduce la mano en su bolsillo para cancelar u ordenarse a la mansedumbre del jefe de turno. Incluso, la organización sindical, aquella práctica que tanto enorgullecía en otra época, ahora es considerada como una praxis peligrosa que pone en riegos la fuente laboral.

Esta dicotomía que se presenta entre Historia e historia es la constatación de un vacío o ausencia de un sujeto de trabajo que no posee un discurso, que no pertenece a una clase definida ni posee una historia que lo identifique. Este desplazamiento de las utopías al mercado provoca que el sujeto histórico político sea resemantizado en objeto de consumo y es bajo este concepto en que debemos situarnos para abordar la obra.

El escenario principal es el supermercado, lugar de encierro y disciplinamiento de los cuerpos en que el orden y la repetición son dogmas que deben ser respetados ante todo. El trabajador del primer capítulo debe mantener de manera ritualista y repetitiva, al igual que una plegaria u oración, donde repite que “*Ordeno una a una a las manzanas. Ordeno una a una a las manzanas. Ordeno una a una (las manzanas)*” (p. 55), porque el moderno dios del mercado exige, como los dioses tribales, sacrificios cruentos para mantener los puestos de trabajo.

Para asegurar y mantener este orden, el Súper utiliza diferentes formas de vigilancia. Primero, el “*supervisor de turno*”, personaje sin nombre que siempre acecha a los trabajadores para que cumplan con su función, *el cliente*, que asedia a los trabajadores con sus preguntas maliciosas y *la luz artificial* que cubre los productos para pulirlos a los ojos de los compradores. Cada uno de estos elementos intentarán mantener a los personajes dentro de un persistente estado de vigilancia y hostigamiento que no sólo se relaciona con la mirada acusadora de ser observado, sino que, además, con las consecuencias en el cuerpo que una situación de poder genera.

Pero toda relación de poder puede ser revertida y como argumenta Foucault [3] en uno de sus cursos, el poder es poroso y funciona como redes, las formas de dominación o intentos de disciplinamiento que aparecen en la obra, también poseen líneas de fuga.

Retomando el concepto del “nómada” o “viajero” de Gilles Deleuze [4], nos remitiremos a una experiencia de lectura intensiva y no extensiva, es decir, que no se trata de hacer un recorrido a lo largo del texto, sino de ir cruzando umbrales de intensidad, por lo tanto, el movimiento ocurre sin que sea necesario el desplazamiento. Para ello el concepto de “línea de fuga” será utilizado para designar una huída por la cual se abandona lo que se debía en busca de otras formas. Esto no constituye una renuncia a la acción, sino que al contrario, es un movimiento absolutamente activo.

El *movimiento*, este “estado de un cuerpo que cambia de lugar continuada o sucesivamente” es lo que nos permite el ingreso a la obra de Eltit; y a su vez, replegar este movimiento a ciertas zonas de la obra que parecen estar fijadas. Flujo y reflujo que constituye al movimiento mismo, donde los personajes del texto se irán desplazando desde un puesto de trabajo a otro, ya que, en cualquier instante, el cargo que ocupaban es llenado por otro bajo el concepto de “flexibilidad laboral”.

El movimiento es un atentado a la fijación, es decir, no permite la permanencia, el estado, lo eterno; así, como primer flujo, los personajes en la obra eltitiana representan fases cambiantes que huyen del mundo que intenta atarlos. Esta huida se representa

en las figuras mismas a través de la *carencia* -vacío de todo lo impuesto- que ellas contienen. Esta privación o ausencia es el marco que rodea a toda la obra, las cuales tienen como escenario el supermercado y la casa de los trabajadores. Estos espacios se generan bajo el juego de relaciones entre trabajo y casa, ya que la dinámica del Súper es trasladada a la vivienda de los trabajadores, donde “todo estaba reluciente, las camas estiradas, el piso impecable,” (p.86) o hacia los cuerpos de los personajes que adquieren en ellos mismos el oficio realizado, como es el caso de Sonia, la trozadora de pollos, que quedó “mutilada por la maniobra fatal realizada con el filo de su propia hacha” (p. 153)

Este primer movimiento permite al texto estar haciéndose continuamente, de modo que la posibilidad de encontrar el original o el elemento único que permita realizar un trabajo específico no existe porque cada personaje es desechable y puede ser reemplazado por otros. La parcelación y la reducción de las unidades de producción, convierten al trabajador en mero vigilante de unos complejos engranajes cuyo funcionamiento real desconoce. "Por eso, hay que entender 'originario' *bajo tachadura*...Es el no-origen lo que es originario" [5]; Esta huella derridiana -donde todo elemento se refiere a otro que no es solamente presente-, se ha trasladado hacia el texto, haciendo que las "marcas" se movilicen entre capítulos. Entonces, ¿qué es lo que se mantiene? Estas marcas, este constante movimiento que no permite la fijación y la estabilidad, es una máscara, un *simulacro* de una presencia que se desplaza y que remite a otra que también ha sido desplazada. Nada en el texto permanece porque los personajes son trófugos, el tiempo es fugaz y el espacio fisurado. Las marcas se reiteran, pero también se hacen en cada capítulo, ya que cada atentado tiene diferentes contextos y todos insuficientes y móviles.

El desplazamiento de los residuos conlleva a otra forma de movimiento que recae en los personajes: la marca, la huella, la falla ha encontrado un objeto y se ha instalado en los cuerpos para *tacharlos* y crear una fisura en el concepto que impide el movimiento e intenta la fijeza. De esta forma, el concepto de "identidad" es cuestionado en su acepción misma. En el diccionario español, "identidad" viene del latín "ídem" que significa "lo mismo" y se refiere a la "calidad de idéntico"; por lo tanto, lo idéntico se nombra a sí mismo con un pronombre de la enumeración: la serie de las equivalencias se define por una suerte de redundancia atributiva a nombre de la Unidad; y en consecuencia, tanto frente a lo distinto, que sería lo diferente, como a lo diverso, que sería lo indistinto. Por esto, la identidad supone una pregunta que va dirigida hacia ella misma donde el "yo" se vuelve o convierte en plural, a modo de los productos en serie que se encuentran en los estantes del Súper y que además, obliga al lector a pensarse en plural.

El cuestionamiento a la fijeza del concepto, que la mantiene en un monólogo con ella misma, provoca un quiebre en su rostro donde aparecen las grietas que se mantenían ocultas y provoca la aparición de múltiples formas que se encontraban detrás del velo. Así surge el descentramiento y la alteridad, y como consecuencia conjunta, una desjerarquización del centro que favorece lo que había sido descartado por las jerarquías (ya sea logocéntrica, falocéntrica, etnocéntrica, etc.) El sujeto es visto como una subjetividad que está en constante cambio, es heterogéneo, múltiple, su definición sólo puede encontrarse fuera de los diccionarios o de cualquier categorización centralizadora.

En consecuencia, se puede pensar la identidad desde su narrativa, esto es, desde su relato de construcción y autorreflexión. Por esta razón, hemos decidido hablar de "subjetividad" para referirnos a los personajes, principalmente al monólogo del primer capítulo del texto. Por ello, estas figuras se ubican dentro de un cuadro de múltiples posibilidades, como la fuerza de un signo concurrente, siempre abierto al entrecruzamiento con todos los otros signos, y que permita pensar la identidad fuera de las codificaciones previstas por discursos disciplinarios; ya que estas

subjetividades, “este cliente (que) representa una moda, un estilo paradójico, un acierto parcial y farsante” (p. 31) ponen en duda o en crisis las nociones tradicionales de la identidad como homogeneidad, semejanza y valoración. Subjetividades errantes que gozan de múltiples formas, apodos y nombres. Así, los personajes se presentan vaciados de todo imperativo de legalidad que funda sus bases en el conocimiento racional de lo identificable. Cada personaje es un desborde que no permite la nominación, como son la errancia constante en los puestos de trabajo, hibridez al no reconocer un estado genérico, ya que el narrador termina “enredado a la imagen con que se define una mujer. Mujercita yo” (p. 45); Pero este vacío no debe entenderse como una pérdida angustiante y dolorosa, sino que “la ausencia pura -no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia- puede inspirar, dicho de otra manera, trabajar, y después hacer trabajar” [6], es decir, una mano de obra. Esta no-presencia hace posible el trabajo, la “productividad” a través del movimiento y la mutación para así conformar subjetividades múltiples que no soportan la fijeza de los cuerpos.

Entonces, la obra presenta una teatralidad de apariencias que se re-instalan en la representación: un montaje de sujetos que actúan, donde “dos o tres van a incrementar las listas, los números” (p.30), ya que la realidad no existe, sólo se trata de una comparsa, un boceto que manejan a la perfección, de manera que “lo que no se puede representar es la relación de la representación con la presencia originaria” [7]. La actuación que los personajes realizan se presenta como algo que no tiene una base sólida o un motivo concreto, sino como algo que manifiesta un vacío al no encontrar una identidad única o un lugar fijo al cual asirse. Dentro de este espacio, la escena se presenta bajo el exceso de luz artificial que invade al Súper, cual Dios vengativo, que todas las mañanas inicia la tarea de tomar venganza sobre los cuerpos “gracias a la jerarquía de su omnipotencia” (p.61). Se produce, por lo tanto, la caída teológica porque la luz cae sobre cualquier ángulo, lo que permite una anulación de las jerarquías. En esta escena, atrofiada por el juego de la luz y el exceso, se desenvuelven los personajes para mostrar todas sus posibles formas. Junto con ello, instalar la duda al lector, porque todo es mentira, ha sido ensayado, donde “(L)a naturaleza del súper es el magistral escenario que auspicia la mordida” (p. 72) para provocar el error de modo que todo vuelva a hacerse, a re-presentarse, pero siempre “Agotados y vencidos por la identificación prendida en el delantal. Ofendidos por el oprobio de exhibir nuestros nombres” (p. 111)

La imitación, la falla entre el modelo y su doble es un acto de perversión porque “asegura un alojamiento a la mentira, a la falsificación y al vicio” [8]. De este modo, el movimiento se vuelve sobre sí mismo haciendo que la repetición sea parte de este movimiento. Repetir todo nuevamente por error, falla, falta de profundidad, por el placer del juego. Todo acto de repetición es una búsqueda obsesiva -por ende perversa- de un objeto que se sabe perdido de antemano. Esta búsqueda de formas y nombres que los personajes poseen es lo que los convierte en “perversos”, es decir, en seres que buscan desesperadamente un instante que creyeron alcanzarlo, pero fallaron en su empresa. Tiempo perdido y mal gastado en favor del goce y en desmedro del trabajo útil. Juego de ausencia y presencia y de ahí la, “afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa” [9]. Por esta misma razón, la obra nunca se cierra, nunca encuentra el sentido verdadero que le dé un fin. Así como aquel que busca satisfacer su deseo y recorre un viaje interminable, el lector recorrer las páginas que se irán mutando, cambiando para no constituir una forma estable y estática, para así estar “prendado por una improvisada armonía (...) y evitar el ojo terrible y prolijo de un nuevo cliente” (p. 25)

El siguiente movimiento se dirige nuevamente hacia el simulacro que ahora se desplaza por debajo, de manera susurrante, para provocar una agresión y una insinuación contra “lo fijo” que ahora recae en otra forma de subversión y engaño que tiene que ver con la apariencia de los sujetos; así, surge el *maquillaje*, actividad

considerada completamente femenina que tiene como función pintar y ocultar las imperfecciones del rostro o del cuerpo, además de embellecer la figura y el rostro; por otro lado, el *adorno*, también complemento femenino, tiene como finalidad adherir al cuerpo una falta con la misma intención de embellecer a través de una serie de objetos que se suman al cuerpo para complementar junto con el maquillaje la falta de algo. Estas dos prácticas se incluyen porque los personajes-trabajadores necesitan recamar sus cuerpos y gestos para cumplir con su función en el espectáculo de la compra y venta: la promotora que va perdiendo su belleza, la cajera y posterior trozadora de pollos, el joven empaquetador, todos ellos deben pulir sus blancas vestimentas y purificar su lenguaje frente al cliente para mantener sus puestos en este espectáculo. Pero la albura de sus atuendos se quiebra con la enfermedad de sus cuerpos y el impropio en su lenguaje. Por esta razón, el maquillaje revierte su sentido de ornamento estético y pasa a presentarse dentro de otro ámbito muy diferente. Ahora es un elemento muy importante para demostrar la falta de esencialidad de los personajes a través de un exceso de la mala lengua (el impropio, el insulto, la antinorma), para provocar un golpe en la formalidad y cubrir, además, las múltiples identidades. El maquillaje pasa a formar parte de la escena carnavalesca donde todo es apariencia, superficialidad, simulación y engaño. Es por este motivo que la obra se presenta como "disfraz del origen" ya que el cambio, las máscaras, el estar haciéndose continuamente no permite la inclusión de un original porque éste no existe, ha sido parodiado por la copia que no le fue fiel en ningún momento.

Por lo tanto, la identidad fija ha muerto. La verdad absoluta no existe. Así, la apariencia viene a implantarse en este gran teatro donde los grandes presupuestos son parodiados. Es por esta razón, que debe resaltarse la cosmética femenina como parte de la no-creencia en la profundidad, ya que el maquillaje como ornamento erótico no cumple su función, sino que es visto sólo como producto en venta y que cuando ha sido desgastado debe desecharse. Por lo tanto, la apariencia, el maquillaje, el ornamento son las "verdades" que representan la creencia en la no-verdad.

El maquillaje debe aplicarse sobre una superficie; por eso nos movilizamos de la textura de la piel a la textura de la página, porque no sólo se retoca el rostro, sino también la letra. Esta práctica femenina colma de significaciones la sintaxis del texto por medio de la restauración y el artificio. Dentro de las posibilidades de simulación que el maquillaje puede realizar, se encuentra el *travestismo*, definido como la pulsión necesaria e ilimitada de metamorfosis que los personajes poseen; esto se representa en la persecución de una irrealidad que no tiene fin, porque, como parte acordada del "juego", esta irrealidad es cada vez más huidiza e inalcanzable. El travestismo o metamorfoseo aparece en cualquier modelo que se quiera presentar como tal, ya sea literatura, escritura, significado único, etc. El *camuflaje*, donde los personajes se ocultan a través de múltiples nombres o de su contrario, la falta de nombre, anulan y hacen desaparecer cualquier forma que se trate de presentar como única; se tacha la fijeza del modelo en la medida que se logra la separación de éste con su deficiencia, carencia o exceso. El travestismo o el camuflaje son formas de representación de la mascarada de la identidad que oculta la desidentidad de los rostros que se burlan de la supuesta fijeza del Ser, y es lo que permite la explosión o abertura hacia las múltiples significaciones que los personajes y la obra irán adquiriendo. Derroche de significantes que se aglutinan en la página para mostrar su juego y burla frente al significado que ha sido desplazado, reemplazado y tergiversado. La ocultación, el engaño, la fragmentación de la "efigie" y el exceso opaco de la significación se representan en la tachadura del rostro original que se introduce como un suplemento estrepitoso, es decir, la escritura. Los rostros son recamados continuamente por fragmentos y residuos de identidad que se duplican en la grafía de los textos abriendo fisuras, silencios y elipsis. Así, la escritura en la obra de Eltit se representa como una forma de subversión a la opresión que siempre trata de mantenerlos dentro de ciertos límites.

El movimiento retoma otro curso y vuelve a la *simulación* para mostrar un nuevo tipo de fractura que se produce en los textos y los cuerpos, mostrando ahora la falla en las superficies o tejidos para atentar contra la linealidad del entramado. La obra posee diferentes formas de atentados que se podrían resumir en dos: *la herida* o corte, en el dedo, la frente, la pierna, el ojo, el cuerpo y *la enfermedad* o el vicio. Estas dos formas son auto inferidas por los propios personajes como medidas de escritura que se traspasan del texto al cuerpo, produciendo un atentado a la interpretación lógica y a la superficie lisa del cuerpo. Escritos sobre la piel o cifrado con violencia: representa una prueba de la dislocación inicial que desmiente el carácter íntegro del cuerpo y del texto, mostrando de esta forma “un síntoma enteramente laboral, una enfermedad horaria que todavía no está en los anales médicos” (p. 48) El corte, la herida, la enfermedad son todas formas de tachadura que han sido arrojadas hacia las texturas, haciendo que las superficies aparezcan fragmentadas en diferentes historias triviales, como se observa en el segundo capítulo. Cuerpo textual herido o pre-texto donde el corte, la línea que queda como producto del atentado, se presenta como la idea de signo que fractura la lengua culta y el orden lógico de la narración. La importancia del significante se encuentra en y por esta marca que conforma a los textos, ya que instauro el movimiento, y, además, se borra en la medida que se presenta para re-hacerse nuevamente, o sea, apertura del juego, donde se designa la exterioridad, la textura; y por ello, también el significado no puede escapar de este movimiento que lo arrastra hacia el desbordamiento. El corte y la enfermedad pertenecen a ese mismo repertorio del desmembramiento de la fragmentación ficticia, ya que con el dolor de la herida se define una parte del cuerpo que se separa de la imagen como totalidad. El miembro herido y cifrado, marcado por la singularidad de la inscripción remite a otro: la totalidad que ha sido desterrada.

La herida y el corte han sido maquilladas, constituyéndose como dibujo en la piel y dolor en la grafía, por lo tanto se produce una desconexión, una dispersión del cuerpo que se ha metamorfoseado y disimulado. De esta forma, el referente real de toda obra, el autor y su firma, es también una herida al texto que tacha la identidad por la relación que existe entre éste y su propia *mano de obra*, es decir, otro tipo de trabajador que debe cumplir con su oficio que, una vez finalizado, nos anuncia que “demos vuelta la página” (p.176)

La escritura, como producto del movimiento y la tachadura de las identidades fijas, supone una apertura -producto de la herida textual- de significaciones por extenderse hacia el campo de lo infinito porque no encuentra un significado trascendental presente. El texto entonces, se presenta con muchas posibilidades de lectura y de interpretaciones productivas, en el sentido de "sospechar", de entrar por la fisura de la interlínea rechazando toda forma de profundidad y sentido único.

La escritura, la exterioridad del texto, su superficie nos engaña. Todas las formas que utiliza, (el maquillaje, la máscara) nos hacen creer que hay una profundidad, un sentido implícito en cada línea, pero lo que se nos muestra es el enmascaramiento de la máscara misma. La escritura es el movimiento que se presenta como máscara de una trascendencia que ha sido tachada previamente, ya que la "sobrereabundancia del significante, su carácter suplementario, depende, pues, de una finitud, es decir, de una falta que debe ser suplida" [10]. Por lo tanto, el movimiento, que se ha constituido como un devenir constante que se desplaza en las líneas y en la obra, es el exceso y la repetición. Danza ritualista donde es necesario que el trabajador-personaje “emprenda una fuga constante por los pasillos para dar inicio a un riguroso baile corporal (...) y a una forma extravagante de danza (...) para esquivar esa mirada hiriente” (p. 27).

El lenguaje que sostiene el movimiento se complace en el suplemento, (aquello que se ha mantenido en el límite del desbordamiento) o sea, en la pérdida parcial de su objeto, ya que repetidamente irá en su búsqueda frustrada -lo perdido nunca se

vuelve a recuperar- El fracaso de esta empresa conlleva la repetición obsesiva del suplemento como una búsqueda obstinada -perversa- de algo inútil; pero el fracaso no debe entenderse como una caída angustiada o triste, sino como la posibilidad de retomar el cauce, perdida gozosa porque permite el juego y el constante movimiento (si el objeto se encontrase, el juego acabaría y la angustia de la fijeza sería insoportable). Lo que entra en juego es el trabajo útil en función del desperdicio. El movimiento, por lo tanto, se vuelve nuevamente hacia sí mismo y se presenta como un espejo que refleja la ruptura de la homogeneidad, la caída del dios y la carencia del fundamento a través de la explosión de todas las formas fijas. Por este modo, los residuos se esparcen en las páginas del texto, haciendo que ellos funcionen diseminados pero entrelazados por una originariedad plural.

Frente al gesto político de los personajes en la novela, me hago la siguiente pregunta ¿debemos arrodillarnos agradecidos ante los falsos ídolos del mercado? Quizá algún día descienda un nuevo Redentor a habitar entre nosotros para arrojar a latigazos a los mercaderes del templo de la vida. Con mi heterodoxa y modesto reclamo sólo pretendo crear una fisura en el oscuro manto del pensamiento único que nos atrofia y aplasta, porque “estoy en condiciones de asegurar que detrás de estas actitudes se esconde la molécula de una mística contaminada” (p.16)

Bibliografía.

Gilles, Deleuze. (1978) *Kafka. Por una literatura menor* (con Félix Guattari) Ed. Era. México.

Derrida, Jacques. (1996) *La Escritura y la Diferencia*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989.

———*De la Gramatología*. Ed. Siglo XXI. México

Eltit, Diamela. *Mano de obra*. (2002) Editorial Seix Barral. Santiago de Chile.

Foucault, Michel. (1992) *Microfísica del Poder*. Las ediciones de la Piqueta. Madrid.

Sarlo, Beatriz. (2004) *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Ed. Seix Barral. Buenos Aires.

Weatherford, Jacques. (1998) *La historia del dinero. De la piedra arenisca al ciberespacio*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.

Notas:

[1] Diamela Eltit, *Mano de obra*, Santiago de Chile, Seix Barral., 2002.

[2] Diccionario de la Real Academia Española, Madrid 1992.

[3] Michel Foucault. *Microfísica del Poder*. . Madrid. Las ediciones de la Piqueta, 1992

- [4] Gilles Deleuze. *Kafka. Por una literatura menor.* (con Félix Guattari) México Ed. Era, 1978.
- [5] Jacques Derrida. *La Escritura y la Diferencia.* Barcelona, Ed. Anthropos, 1989. p. 280.
- [6] Jacques Derrida. *La Escritura y la Diferencia.* Op. cit. p. 257.
- [7] Jacques Derrida. *De la Gramatología.* México, Ed. Siglo XXI, 1986. p. 241.
- [8] Idem. p.259.
- [9] Jacques Derrida. *La Escritura y la Diferencia.* op. cit. p. 400.
- [10] Jacques Derrida. *La escritura y la Diferencia.* Op. Cit. p. 398

© *Mónica Barrientos 2005*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/diamela.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo