Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad de Historia, Geografía y Letras
Departamento de Castellano

Crisis de la representación: posdictadura, derrota y alegoría en «Lumpérica» de Diamela Eltit

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR(A) DE CASTELLANO

AUTORES

Ignacio Quiroz Martínez

Rocío Torrejón Velásquez

PROFESOR GUÍA

Pablo Peñaloza Aragonés

SANTIAGO DE CHILE

2022

Autorizado para Sibumce Digital

2022. Quiroz, I. Torrejón, V.



Se autoriza la reproducción total o parcial del material de manera íntegra, con fines académicos, siempre que se haga atribución bibliográfica a los autores y no se realicen derivadas.

“Una máxima brechtiana:

no conectar con el buen tiempo pasado,

sino con el mal tiempo presente.”

Conversaciones con Brecht, Walter Benjamin

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

Me gustaría comenzar dando las gracias a mi mamá y papá; ustedes son la principal razón por la que he llegado donde estoy. El apoyo y cariño incondicional que me han entregado tanto a mí como a mis hermanos terminaron rindiendo frutos. No pudieron haberlo hecho mejor

A mis hermanas y a mi hermano por siempre estar ahí cuando los necesite, gracias por motivarme a seguir adelante. Gracias también por ser mis mecenas a lo largo de este tránsito por la educación superior.

A mi compañera de tésis y mejor amiga Rocío Torrejón. Fue agotadora esta última etapa ¿cierto?. Ahora sí que podemos decir: me lo merezco. Sea lo que sea que merezcamos. Nos quedó buena la memoria.

Al profesor Pablo Peñaloza, por su gran voluntad y por su ayuda en la realización de esta memoria. Gracias también por presentarme a mí y a tantos otros el fascinante campo de la teoría literaria. Y gracias también por Walter Benjamin.

Por último, agradecer a mis perritas Fanny y Canela, quienes me acompañaron durante las noches de desvelo en que realicé este trabajo.

Ignacio Quiroz

A Gaspar, quien con su sonrisa tierna inunda de alegría mis días.
A mi madre por sus abrazos llenos de amor y contención, por creer en mí y siempre impulsar mis alas a volar.
A mi padre por su amor incondicional, su esfuerzo incesante y por enseñarme que siempre es posible volver a escribir otra historia.
A mi hermana Lily, quien ha sido todas las figuras que mi vida ha necesitado.
A Willy y Sonia por abrirme las puertas de su hogar, por la calidez y el cariño.
A las amistades con las que hemos resistido y soñado, pero especialmente a Ignacio, mi mejor amigo, con quien entre caminatas largas y música, todo ha sido más llevadero.
Al profesor Pablo Peñaloza, quien entre todas las enseñanzas significativas de teoría, estética y literatura me ayudó a aprender, sobre todo, a no tomarme la vida -tan- en serio.

Rocío Torrejón

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES..... 7

INTRODUCCIÓN..... 8

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... 10

OBJETIVO Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN..... 13

MARCO TEÓRICO…….....16

A) Alegoría.....16

B) Crisis Representacional..... 17

C) Crítica Literaria……...19

D) Novela……21

MARCO METODOLÓGICO.....23

Capítulo 1: Crisis Representacional…….....……26

1.1 - Producción de significado desde la práctica de la tortura…….....26

1.2 - El golpe como acontecimiento…….....……30

1.3 - Simulacro y posdictadura…….....……....34

Capítulo 2: Revisión de la crítica en torno a la obra…….....40

2.1 - Revisión de la crítica a la obra en su contexto de producción……41

2.1.1 - Lumpérica como una obra experimental…….....……41

2.1.2 - Lumpérica como una obra subversiva…….....42

2.2 - Revisión de la crítica producida en postdictadura……...…43

2.2.1 - Lumpérica como una obra experimental…….....43

2.2.2 - Lumpérica como una obra subversiva…….....45

2.2.3 - Lumpérica como una obra performática…….....…48

2.2.4 - Lumpérica como una obra mimética…….....…50

2.2.5 - Lumpérica como una obra contracultural …….....51

Capítulo 3: Crítica situada de la obra…….....…...53

3.1 - Lumpérica como una obra explícita…….....……56

3.2 - Lumpérica a partir de la clausura de la institución representacional moderna…...58

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES…….....……61

ANEXO…….....…….....64

Revisión de la crítica a la obra en su contexto de producción…….....64

Revisión de la crítica producida en postdictadura…….....68

REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS……..147

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

Resúmen	Abstract
El Golpe de Estado de 1973 y la posterior Dictadura supusieron un acontecimiento en la historia de Chile. En su proyecto de refundación nacional la Dictadura, junto con la tortura y desaparición sistemáticas de la población, llevó a cabo una serie de reformas que configuraron en la figura del Estado un nuevo tipo de gobierno basado en la importación del neoliberalismo gestado en Estados Unidos. La instauración del nuevo modelo, llevada a cabo desde un despliegue total de fuerza del aparato estatal contra la sociedad en su conjunto, generó una crisis en la institución representacional gestada a lo largo de la modernidad. La primera novela de Diamela Eltit *Lumpérica*, lanzada en 1983, da cuenta de manera eminente de dicha crisis representacionalidad supuesta por la Dictadura. Sin embargo, la mayor parte de la crítica realizada sobre la obra la interpreta como una alegoría de la Dictadura chilena. Consideramos que dicha interpretación restringe la posibilidad que identificamos en el texto de funcionar como una representación alegórica del régimen neoliberal que la Dictadura instauró. Para corroborar nuestro supuesto pretendemos definir la crisis representacional aludida, establecer un discusión con la crítica producida en torno a la obra y articular una crítica literaria propia **Palabras clave:** Diamela Eltit, Crítica Literaria, Crisis Representacional, Alegoría	The 1973 coup d'état and the subsequent dictatorship were a turning point in Chile's history. In its national re-founding project, the Dictatorship, together with the systematic torture and disappearance of the population, carried out a series of reforms that configured in the figure of the State a new type of government based on the importation of neoliberalism gestated in the United States. The establishment of the new model, carried out from a total display of force of the state apparatus against society as a whole, generated a crisis in the representational institution gestated throughout modernity. The first novel by Diamela Eltit Lumpérica, launched in 1983, gives an eminent account of the crisis of representation caused by the Dictatorship. However, most of the criticism carried out on the work interprets it as an allegory of the Chilean Dictatorship. We consider that said interpretation restricts the possibility that we identify in the text of functioning as an allegorical representation of the neoliberal regime that the Dictatorship established. To corroborate our assumption, we intend to define the aforementioned representational crisis, establish a discussion with the criticism produced around the novel and articulate our own literary criticism. **Key Words**: Diamela Eltit, Literary Criticism, Representational Crisis, Allegory

INTRODUCCIÓN

El Golpe de Estado y la Dictadura supusieron un acontecimiento en el devenir de Chile. En su carácter de acontecimiento, son un punto de inflexión en la sociedad chilena. Marcan el tránsito del país a la posmodernidad. La figura del Estado, como institución principal del control de la población, pasa a perder su autoridad mediante una serie de reformas que estructuraron al país en torno al libre mercado transnacional. De esta manera surge un nuevo tipo de sociedad: la sociedad neoliberal, articulada con el Mercado como institución reguladora.

En un inicio, la respuesta artística al acontecimiento fue principalmente hecha desde una lógica de resistencia ante la violencia sin precedentes con que operó la Dictadura. Hubo un auge de la narrativa testimonial y de denuncia, de una escritura que buscó dar cuenta de la manera más clara y precisa de los horrores sufridos por las víctimas.

Sin embargo, la rearticulación nacional generó una crisis representacional que se manifestó más allá del campo del arte, afectando de plano la experiencia cotidiana de la población. Se pudo apreciar que la civilización gestada a lo largo de la modernidad, ante el despliegue máximo de la fuerza estatal, fue incapaz de contener la violencia con que operó la Dictadura. Cuando la principal institución de la modernidad ejerció la tortura y desaparición sistemáticas contra la población, toda la institucionalidad democrática moderna fue clausurada. El Estado, lejos de operar como entidad que contiene la violencia en una sociedad, ejerció la violencia para dinamitar la concepción moderna de democracia en pos del nuevo tipo de gubernamentalidad que la fuerzas del Mercado instauraron en Chile

Una de las obras de aquella época que reflexiona sobre dicha puesta en cuestión de la institucionalidad moderna es *Lumpérica* (1983) de la escritora chilena Diamela Eltit. Por lo tanto, dicha obra genera, a nuestro juicio, la posibilidad de llevar a cabo una reflexión sobre el devenir de Chile en una sociedad neoliberal. De esta manera la presente investigación tiene como propósito ofrecer una crítica sobre esta obra, situada desde un espacio que caracterizaremos como posdictatorial.

Para aquello pretendemos establecer un diálogo con la producción crítica hecha sobre la novela. Consideramos que la inscripción que tanto la autora como la crítica han hecho sobre este texto lo sitúa en directa relación con su contexto de producción, la Dictadura. Estimamos que dicha inscripción restringe la posibilidad del texto de problematizar el régimen neoliberal que articula la sociedad chilena posmoderna.

La presente investigación estará conformada por el planteamiento del problema, los objetivos de la investigación, un marco teórico donde se desarrollarán los conceptos de alegoría, crisis representacional, crítica literaria y novela, un marco metodológico con enfoque cualitativo y con una metodología de conocimiento situado, la presentación de los resultados subdivididos en tres capítulos, las conclusiones y proyecciones que plantea esta investigación, las referencias bibliográficas y, por último, un anexo en el que se incluye la crítica literaria sobre la que se trabajó en la investigación.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Nos parece importante señalar que esta obra es considerada por la crítica, dentro del panorama literario chileno posterior al Golpe, como un texto excepcional. Nuestra investigación pretende reflexionar sobre dicho carácter. En la revisión de la producción crítica sobre la obra pudimos apreciar que la excepcionalidad que argumenta la crítica sobre el texto se fundamenta principalmente en la forma en la que Eltit articula su novela. En palabras de Raquel Olea:

> "La escritura de *Lumpérica* ha sido mayoritariamente pensada desde su carácter de escritura experimental, la pluralidad de registros y códigos de lenguajes produce, en una combinatoria de materiales, un texto múltiple que, inserto en la tradición de la lengua española y de la literatura latinoamericana, las interroga a ambas para abrir los códigos formales de producción narrativa hacia otros desvíos y abrir cruces territoriales, con la intención de interrogar la escritura del género de la novela." (Olea, 2008).

Sumado a lo anterior, nos parece importante señalar que una de las principales características de la novela es que está articulada desde una posición liminal, es decir, un espacio de cruce entre campos: escrita en múltiples registros como la narrativa, la poesía y el texto dramático. En relación a lo anterior, en la lectura de la obra es indispensable considerar que ésta se inscribe dentro del quehacer artístico del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), grupo conformado por la propia Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Dicho colectivo llevó a cabo, desde 1979, una serie de acciones de arte multidisciplinarias en las que hubo una búsqueda por una renovación del panorama artístico nacional, marcado por una lógica de resistencia ante la violencia de la Dictadura, y por una ampliación de los límites conferidos por la sociedad al arte. *Lumpérica* es una obra que, por lo tanto, tiene un marcado carácter transdisciplinario: influenciada por el movimiento neovanguardista rescata influencias de diversas disciplinas: literatura, artes visuales, performance. Todo esto influye en la excepcionalidad de la obra atribuida por la crítica, así como en el valor que atribuímos a la obra de funcionar como alegoría de nuestra actualidad.

Mediante la revisión preliminar de los antecedentes pudimos concluir que la crítica que se ha realizado sobre la obra se ha hecho casi exclusivamente atendiendo a su producción en el contexto de la Dictadura. De esta manera la crítica le otorga un carácter excepcional pero, a la vez, restringe la posibilidad de la obra de ser una representación intempestiva de la sociedad chilena postdictatorial. Es inevitable considerar que la composición de la novela en el contexto de la Dictadura juega un papel fundamental en su interpretación; sin embargo, el supuesto que orienta esta investigación considera que el régimen puesto en cuestión en la escritura de la novela no es el militar, sino que el régimen neoliberal puesto en marcha a través del Golpe de Estado y el individuo que dicho régimen produce.

En ese sentido, pretendemos realizar una crítica de la obra articulada desde un espacio postdictatorial y que reflexione, a su vez, sobre las condiciones de posibilidad de la producción de significado dentro de dicho espacio. Para esto, el presente estudio se estructurará en torno al análisis tanto de la obra como de la crítica literaria que se ha generado sobre ella a lo largo de los años.

Esta investigación considera que lo que la novela propone, más allá de la escritura como acto de resistencia ante la represión ejercida por la Dictadura cívico-militar chilena, es la resistencia posible desde la literatura frente a la violencia económica y simbólica que se manifiesta en nuestra actualidad, en la feroz desigualdad social, en la incapacidad del pueblo de organizarse, en la vida en torno al consumo del neoliberalismo.

Consideramos que el carácter excepcional que la crítica confirió a la novela es pertinente, sin embargo, más que justificarlo en su articulación experimental, lo encontramos respecto a su posicionamiento sobre el proceso dictatorial de modernización nacional. Estimamos que la obra renuncia a la exigencia que se le hizo a la práctica literaria en dictadura de servir como denuncia o testimonio, en función de una literatura que reflexiona sobre sus condiciones de posibilidad dentro del régimen puesto en marcha en la Dictadura. En ese sentido, la novela pone en cuestión sus posibles inscripciones. Esto quiere decir que, mediante la constatación de una crisis en la representacionalidad dada por la instauración del modelo neoliberal, da cuenta de la temprana consolidación del proyecto refundacional de la Dictadura. De esta manera, proponemos otro supuesto para orientar nuestra investigación: la Dictadura, lejos de ser una interrupción de la historia democrática del país, operó como un acontecimiento que articuló nuestra democracia actual. Es decir, consideramos que la dictadura no ha dejado de acontecer, una aseveración constatable en diversos aspectos de la actualidad

chilena, sobre todo en el avance del poder del Mercado por sobre el Estado. A partir de esta consideración podemos llevar a cabo la pretensión de este trabajo de articular una crítica de *Lumpérica* que problematice nuestra actualidad.

OBJETIVO Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Para articular nuestra crítica de *Lumpérica* se parte del supuesto de que la mayor parte de la crítica que ha abordado la obra ha atendido principalmente a su contexto de producción. Sin embargo,la excepcionalidad atribuida a la obra le otorga la posibilidad de una lectura en la que no se restrinja el análisis de la obra a ser siempre una metáfora de la Dictadura. Esto en función de lo que Barthes establece como propósito de la crítica literaria, el "llevar a cabo la construcción de lo inteligible de nuestro tiempo" (2018, p. 352). En relación con lo anterior, se plantean los siguientes objetivos de investigación:

I. Objetivo general:

Proponer una crítica literaria de la novela "Lumpérica" de Diamela Eltit.

II. Objetivos específicos:

1. Definir la crisis representacional que supuso el acontecimiento dictatorial.
2. Analizar la crítica producida en torno a la obra.
3. Articular una crítica situada de la obra.

Considerando el carácter académico de la presente investigación, creemos que la pertinencia de ésta radica en la necesidad de articular nuevas y distintas perspectivas de aproximación a la literatura que pongan en cuestión la metodología dominante en la interpretación de textos literarios. Esta puesta en cuestión se hace imperiosa, sobre todo cuando se busca reflexionar en torno a la enseñanza de la literatura. El modelo de interpretación que domina el panorama escolar es fundamentado mediante lógicas de mercado que buscan articular la producción de un determinado tipo de profesional, funcional dentro de la sociedad chilena globalizada. Es decir, se emplea el estudio de la literatura en función de desarrollar competencias de carácter técnico, principalmente referidas al manejo de información. Competencias tales como identificar información específica en el texto, extraer el sentido de una obra, etc. En base a lo anterior, intentaremos articular una perspectiva metodológica que considere lo literario como un objeto de interés en sí mismo, como un tipo de conocimiento determinado y no como una mera herramienta en la formación de profesionales. Esta es la principal problemática en la relación entre literatura y pedagogía sobre la que pretendemos profundizar en esta investigación.

En el transcurso de los últimos años hemos atestiguado de primera mano las diversas problemáticas que la posmodernidad ha generado en la sociedad chilena. No es aventurado aseverar que estamos en un estado de degradación avanzada del modelo neoliberal. En este contexto, problemáticas como la representatividad popular, el avance del mercado como la institución dominante del intercambio social y el subsecuente retroceso del resto de las instituciones, la espectacularidad de la sociedad posmoderna, entre otras, encuentran respuestas intempestivas en el campo literario. De esta manera, consideramos que la relevancia de la investigación se da en la tentativa de ofrecer una metodología de interpretación que salga de la forma a la que tradicionalmente las instituciones del ámbito educativo se ciñen y que genere las condiciones de posibilidad para una aproximación crítica y significativa a la literatura dentro del contexto educativo en la actualidad.

Es posible observar que la literatura de Diamela Eltit está dentro de las lecturas sugeridas por el Currículum Nacional para los cursos 3° y 4° medio en la asignatura de Lenguaje y Comunicación. Si bien Lumpérica no es uno de ellos, probablemente debido a la dificultad que podría acarrear lo teórico de su literatura, sí se encuentran *El cuarto mundo* y *El padre mío*, para tercero y cuarto medio, respectivamente. Lo que da cuenta de que, si bien es posible abordar una literatura como la de Eltit en el contexto de enseñanza en la escuela, es necesario a su vez repensar metodologías que sirvan para desarmar la forma tradicional de comprender textos mediante la interpretación de estos mismos, para lo que se hace necesario transformar e innovar respecto a las prácticas metodológicas que se llevan a cabo en el aula de clases.

La metodología que la presente investigación propone para acercarse al texto es la metodología de conocimientos situados, la que nos permite considerar la literatura otorgándole un interés a sí misma como disciplina y no como una herramienta que sirve meramente para la formación de competencias profesionales. En ese sentido, es fundamental para llevar a cabo esta metodología el hecho de considerar el vínculo de la literatura con la vida misma y, a su vez, indagar en las diversas herramientas teóricas para comprender y crear una visión crítica del mundo.

> "Aprender, hacer y reflexionar son acciones indisociables; un cambio real en nuestras prácticas de enseñanza sólo ocurrirá en la medida en que cuestionemos de fondo nuestras propias concepciones sobre el aprendizaje y

> logremos plantear alternativas innovadoras para la acción, modeladas en función de las restricciones y facilidades del contexto educativo-social en que nos desenvolvemos." (Barriga, F., 2006)

De esta manera, el cambio en las formas y prácticas en la enseñanza tradicional solo es posible de ser pensada en la medida que se rompen con estas mismas formas que ya se tenían preestablecidas por lectura. Considerando además que la lectura de las obras de Diamela Eltit en el ámbito escolar se vincula más bien con la Enseñanza Media, más específicamente a los últimos años de la misma, es posible obviar que para entonces, los y las estudiantes ya han adquirido ciertas herramientas de comprensión de textos (seguramente bajo la lógica de interpretación), lo que posibilita la localización de información explícita en el texto, la extracción de información implícita, etc., sin embargo es evidente que el trabajo al que la presente apunta y que considera como una forma de transformar las formas establecidas y tradicionales respecto de la enseñanza, tiene más bien relación con un trabajo en el que se pretende desarmar estas formas clásicas de lectura ya conocidas.

De acuerdo a lo mencionado, será entonces esta metodología una forma de otorgar herramientas a los y las estudiantes, no solo de carácter teórico o académico, sino también considerando su propia participación en la sociedad. Es por ello que esta metodología, dentro del aula de clases, pretende ser llevada a cabo considerando las diferentes dimensiones experienciales de los estudiantes. De esta forma proponemos que, mediante su propio conocimiento del mundo, les sea posible analizar y cuestionar fenómenos de su propia actualidad, dejando de lado la forma de enseñanza que se enfoca en la exposición de conocimientos que no se ponen en cuestión, ni permiten pensar la literatura como un reflejo o representación del propio mundo del que somos parte. Es por ello que, para llevar a cabo esta metodología, es necesario dar la importancia que se merece hacer a la subjetividad de las y los estudiantes, alejándose de la forma pasiva de acceso al conocimiento. Después de todo, una de las principales motivaciones de la pedagogía debería ser la entrega de herramientas tanto técnicas como teóricas, filosóficas, políticas para un mayor grado de autonomía en la construcción de la realidad de nuestros estudiantes. Así también podemos resistir a la visión educativa neoliberal, que concibe la educación únicamente como entrenamiento para el mundo laboral.

MARCO TEÓRICO

En esta sección se realizará una revisión bibliográfica en torno a ciertos conceptos que resultan clave para definir la forma en que la presente investigación se aproximó a la lectura y análisis de la obra "Lumpérica" de Diamela Eltit, estos son: alegoría, crisis representacional, crítica literaria y novela.

A. Alegoría

Esta investigación tuvo como punto de partida el texto de Idelber Avelar *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). En el texto, Avelar menciona que "se dice de la alegoría que ella está siempre *fechada*, es decir, ella exhibe en su superficie las marcas de su tiempo de producción" (ibid, p.4). Por su parte, en la narrativa de Diamela Eltit se aprecia constantemente una conciencia respecto de su propia actualidad. Debido a esto, la obra de la autora constituye un documento privilegiado sobre el proceso de consolidación del modelo neoliberal en Chile, explicitando la violencia simbólica del proceso, desatendida por la ferocidad del despliegue de fuerza de la dictadura.

En relación a lo anterior, comprenderemos la noción de alegoría a partir de la concepción de Avelar (2000), quien menciona que "la alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia (...), la manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto" (ibid, p. 7 y 9), es decir, un pasado que es ahora un residuo, pero que a su vez, no pretende llevar a cabo un proceso de duelo, sino más bien se resiste a ello mediante la incorporación de un "objeto perdido" (o bien, traumático), de la misma manera en que lo hace L. Iluminada en Lumpérica, quien al estrellar su cabeza contra un árbol una y otra vez "se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas y si el dolor existe es obvio que la conduce al éxtasis" (Eltit, 1983, p. 25).

En ese sentido, la alegoría es una pieza clave para la presente investigación, tanto para la lectura de esta obra como para repensar metodologías que sirvan como herramienta para romper con las formas tradicionales en que se piensa la lectura y la literatura, puesto que su relación con el concepto de cripta permite leer estos fragmentos como cadáveres, a la vez que los reinscribe respecto a su tiempo histórico, permitiendo de esta manera llevar a cabo una lectura y crítica situada en nuestra actualidad mediante la incorporación de fragmentos residuales del pasado, que constituye al presente de una u otra manera, a diferencia de la memoria del mercado que "pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos" (Avelar, 2000, p. 4).

Sin embargo, es interesante reflexionar sobre el efecto de la propuesta de Avelar en el debate estético latinoamericano. Es evidente que la principal problemática del texto de Avelar es el papel de la memoria en el quehacer literario dictatorial latinoamericano. Esto se condice con el creciente debate en el "retorno a la democracia" en torno a las políticas de reparación simbólicas gestionadas en los gobiernos de transición. Como menciona Donoso, los discursos sobre la memoria han tendido a homogeneizar el debate cultural produciendo un efecto de agotamiento y congestión discursiva que ha tendido a paralizar las dinámicas creativas del pensamiento crítico (2006, p3). El texto de Avelar es un elemento clave en la validación académica de aquellos textos literarios para-institucionales sobre los que trabaja, inscribiéndolos en una articulación metodológica tecnificada y progresista, tendiente a la superación de la problemática de la memoria. Incluso fija aquellos textos dentro de una narrativa literalmente derrotista, generando una discusión sobre la memoria desde la aseveración de la derrota del tipo de vida con el que las dictaduras lograron acabar. De acuerdo a lo anterior pretendemos establecer una perspectiva que rescate el aporte de Avelar y, sin embargo, problematice su articulación. Está problematización va más allá de la propuesta de Avelar sobre el concepto de alegoría, que por lo demás consideramos pertinente; está dada en las condiciones de posibilidad de dicha propuesta y en el papel que ejerce en la configuración de una perspectiva homogeneizante de las diversas propuestas narrativas en contextos dictatoriales.

B. Crisis representacional

Walter Benjamin, situado en el periodo de entreguerras, anunciaba ya una decadencia respecto de la narración de experiencias. Dicha decadencia es causada por la vivencia de sucesos históricos marcados por una profunda violencia. "¿Acaso no pudo constatarse entonces que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más ricas, sino resueltamente más pobres en experiencias comunicables" (Benjamin, 2018, p. 226) En ese sentido, la experiencia de la dictadura opera de una forma similar, pues a pesar de que ambos acontecimientos suceden en épocas diferentes y en zonas geográficas casi opuestas, generan un tipo de individuo traumatizado, incapaz de articular el suceso traumático en una representación reparadora, siendo este el principal factor de la crisis representacional del Chile post-golpe.

En *El golpe como consumación de la Vanguardia*, Willy Thayer menciona que "la tortura los saca del tiempo y del espacio históricos. (...) Es entonces que el torturador toma posesión de su objetivo: dejar sin habla al sobreviviente, en la lucidez del cíclope que ha experimentado varias veces su muerte antes de morir o sobrevivir"(2006, p.25). En base a lo anterior es posible afirmar que la tortura no pretende que el sujeto diga la verdad sobre algo, sino que su objetivo es imprimir la Verdad en el sujeto: una verdad impuesta y determinada hegemónicamente. En relación a esto, podríamos interpretar una cierta clausura respecto a la posibilidad de una narrativa postdictatorial que de cuenta de la experiencia propiamente tal del golpe y la violencia de su acontecer, puesto que la experiencia descansa en el hecho mismo; "desmayo del sujeto, imposibilidad y desastre de la representación". (*Ibid*)

Debido a dicha incapacidad del lenguaje de representar una experiencia traumática, Eltit lleva a cabo su novela con la voluntad de desmontar la novela tradicional y moderna. Lo anterior como una forma de resistir tanto a la representacionalidad tradicional como a la posibilidad de clausura planteada históricamente en la Teoría del Arte y la Literatura. Articulando históricamente lo pasado adueñándose de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro: el de ser un instrumento de la clase dominante (Walter Benjamin, 1940), intentando así transfigurar los signos y el lenguaje de forma que de cuenta de las zonas menos accesibles de la experiencia dictatorial, sin la necesidad de recurrir a una narración de sucesos históricos concretos siguiendo una lógica lineal, causal, referencial y representativa. Dicha lógica muy frecuente en la forma de crear "literatura" en una sociedad dominada por el flujo y variación constante de mercancías, la expresión de la catástrofe que advertía Walter Benjamin y de la que evidentemente Eltit intenta desmarcarse; una forma de posicionarse literariamente de la que da cuenta tanto en su literatura como en sus diversos escritos en torno a distintos temas, pues como ella misma plantea:

> "El punto crítico se enclava en cómo el mandato de la industria despolitiza la letra y la convierte en mera zona referencial, en simple ilustración de una determinada oportuna realidad que resulta conveniente y funcional al proyecto mercantil que hoy nos cerca y comprime" *(*D. Eltit, 2002).

De esta manera, la noción de crisis representacional dialogará de forma constante con el concepto de alegoría, puesto que esta última representa una respuesta ante la necesidad de buscar nuevas

formas, signos y significados dentro de la literatura, para darle así un posicionamiento a esta letra despolitizada, y de esta forma, desmarcarse de la forma tradicional de la representación mediante la articulación de una obra que viene a consolidarse como tal en la actualidad, a partir de su inscripción en un espacio post-dictatorial, cuya "relación del presente respecto del pasado es puramente continua" (Benjamin, s/f).

C. Crítica literaria

Es posible afirmar que la novela que motiva este trabajo es un objeto privilegiado para llevar a cabo crítica literaria, así como una pieza fundamental para fijar una trayectoria del quehacer artístico posmoderno en el albor del modelo neoliberal en Chile. A lo largo de los años, la obra ha sido inscrita en el panorama literario chileno desde distintas perspectivas. Pretendemos, mediante la revisión de la producción crítica en torno a la obra, articular nuestra propia inscripción de la novela, de acuerdo a nuestra noción de lo que consideramos literatura contemporánea. Un texto literario no es un elemento estático y con un significado unívoco sino que tiene un devenir literario, un tránsito desde su producción, en el que la crítica literaria juega un rol fundamental, puesto que es una pieza clave para la validación institucional de una obra.

De la misma forma, su relevancia respecto de la presente investigación radica también en que esta representa una herramienta que nos permite reflexionar en torno a estos fragmentos alejándonos de la lógica interpretativa que pretende ofrecer un contenido de verdad absoluta, sino que más bien "para la crítica se da como tarea el rescate y representación de la reflexión de la obra como tal en ella misma". (Benjamin, s/f).

Es debido a lo anterior que pretendemos articular nuestra investigación a partir de una aproximación lingüística a la crítica literaria. En función de aquello, nos enfocaremos particularmente en el carácter significante del texto literario, es decir, su aspecto material. Esto implica un análisis del texto desde una noción de literatura como una reflexión en torno a la naturaleza del lenguaje: un ejercicio de problematización, no de afirmación. La crítica literaria contemporánea parte de la premisa de la artificialidad del lenguaje, de su carácter convencional: "la literatura como el lugar donde se puede encontrar este conocimiento negativo sobre la fiabilidad de la enunciación lingüística" (De Man, 1990, p.16)

En ese sentido, lejos de intentar establecer algún tipo de relación entre realidad y texto literario como centrarse en la figura de la autora o en el contexto de producción de la obra, buscamos centrarnos principalmente en las diversas inscripciones que la crítica literaria ha hecho de la obra. De esta manera esperamos problematizar la relación entre la obra y la crítica hecha en torno a ella, partiendo del supuesto de que la obra funciona como punto de partida para enunciaciones críticas de diversa índole. Esta consideración nos permite, a su vez, cuestionar el estamento de la crítica literaria en la actualidad. A partir de la consideración de *Lumpérica* como matriz de enunciaciones críticas, es posible llevar a cabo una problematización de éstas mismas: en la relación que establecen con la obra y su lugar de enunciación la academia.

Es indudable que, al menos a nivel nacional, el ejercicio de la crítica literaria se lleva a cabo principalmente desde la academia. Sumado a esto, "las ciencias sociales han mostrado tener una capacidad de adecuación pragmática a las demandas producidas por las olas modernizadoras que no deja de llamar la atención" (Donoso, 2006, p.9). Esto quiere decir que el espacio de enunciación académico se ha ido articulando progresivamente de acuerdo a las lógicas de producción e intercambio del régimen neoliberal. Resulta problemática, por lo tanto, la aproximación metodológica de la crítica literaria a textos como el que ocupa a nuestra investigación (con un marcado carácter negativo respecto a los modelos representacionales hegemónicos). Dicha negatividad termina siendo suspendida, a la vez que se insertan dichas obras en discursos progresistas que pretenden llevar a cabo, siguiendo una estructura pensada en su circulación e intercambio, una representación teleológica (superadora, que busca dejar atrás lo acontecido) de nuestra sociedad. Proponemos que un texto como *Lumpérica*, siguiendo lo propuesto con anterioridad, nos permite poner en cuestión la fiabilidad de la enunciación lingüística. Es por esto que suponemos la obra como un punto de partida para reflexionar en torno al estamento de lo literario en nuestra actualidad.

D. Novela

En su texto de 1936 *El narrador*, Walter Benjamín da cuenta de manera clara el tránsito que la narración experimenta desde la Antigüedad hasta la época Moderna. La concepción benjaminiana

representa a la novela como un síntoma del avance de la técnica en la progresiva modernización de la humanidad. La narración poseía, antaño, un valor agregado en la acumulación de sabiduría que la oralidad otorgaba. Cuentos, fábulas, mitos y leyendas tenían como función principal la transmisión de un saber experiencial, práctico, relativo a la cotidianidad. La narración tiene un componente de artesanía, es previa a la tecnificación de la literatura. "El narrador toma lo que narra de la experiencia, tanto si es la suya como si es transmitida. (...) El novelista ha roto con eso. La sala de partos de la novela es el individuo en soledad, incapaz ya de hablar de modo ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes. él mismo falto de todo consejo e incapaz de dárselo a los demás" (Benjamin, 2018, p. 229).

Una de las principales características de la modernidad es la desauratización del arte, producida en la medida en que la producción artística fue tecnificada y perdió su valor ritual, deviniendo producto de la industria cultural. Con la llegada de la imprenta la circulación de literatura, anteriormente reservada al monasterio, se masificó. La novela se convierte en la principal forma narrativa de la Modernidad. Esta forma, a su vez, se caracteriza por estar más bien relacionada al individuo y no a una experiencia comunitaria transmitida mediante la narración, a diferencia de la tradición oral sobre la que la novela viene a irrumpir.

En el avance de la técnica el saber de carácter experiencial se torna obsoleto. Dicho avance fue apreciado por Benjamín en la producción de maquinarias de destrucción cada vez más efectivas, en el período de entreguerras. El acontecimiento traumático de la guerra total y la incapacidad de representarlo en toda su profundidad a través del lenguaje, son los hechos que permiten a Benjamín proponer una definición de la forma novelística que resuena hasta nuestra actualidad. Lejos de entregar una enseñanza a través de la narración de una experiencia significativa, la novela pone de manifiesto, a través de la tecnificación del lenguaje escrito, la pobreza de la experiencia moderna. En otras palabras, la novela sirve como el lugar de gestación de un tipo de conocimiento negativo, que pone en cuestión a la propia modernidad.

Considerando lo anterior, nos parece pertinente aseverar que *Lumpérica* opera de una manera similar a lo que Benjamin estableció como novela. Permite encontrar valor en la negatividad con que Eltit produjo el texto. Se niega a conformarse con una representación tradicional del trauma de la

Dictadura, da cuenta de la degradación progresiva de las instituciones en el incesante avance de la técnica.

Es interesante además considerar que, a través de la forma narrativa característicamente moderna, Eltit logra representar la experiencia del derrumbe de la Modernidad. Dicha representación de la clausura de la Modernidad implica, a su vez , la representación de la clausura de la forma novela. Aquello explica también la forma tan compleja del libro: junto con la representación de la clausura, hay una búsqueda permanente de una nueva forma de articulación novelística.

MARCO METODOLÓGICO

La metodología que se utilizará en la investigación es de carácter cualitativo. Este método de investigación es definido de diversas formas por estudiosos del tema. Sin embargo, en relación a los

objetivos que pretendemos cumplir, seguiremos el texto de Uwe Flick *Diseño de la Investigación Cualitativa* (2015), donde pone en diálogo los distintos significados y enfoques que se le otorgan a esta metodología investigativa, la que se plantea a partir de "un enfoque más pragmático que la ve como una extensión de sus herramientas y potenciales de la investigación social para comprender el mundo y producir conocimiento sobre él" (Flick, 2015, p.26).

A partir de lo anterior, la presente investigación pretende ser un aporte en la articulación de una perspectiva crítica para observar nuestra sociedad actual y sus fenómenos. Para esto, como también para llevar a cabo una inscripción de la obra en un determinado quehacer literario crítico, adoptamos la noción de contemporaneidad desarrollada por Agamben (2008). Buscamos adentrarnos, no sólo en la oscuridad del proyecto refundacional puesto en marcha mediante el golpe militar, sino también en la oscuridad de nuestro presente, la consolidación del proyecto; un presente colmado de un determinado tipo de violencia que se manifiesta en diversos ámbitos, una actualidad de la que pretendemos ser contemporáneos, pues como menciona Agamben (2008): "es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con su actualidad ni se adecua a sus pretensiones" (p.1). Como se menciona en Lumpérica respecto a L. Iluminada: "Si lumpérico orden el foco iluminase, ella perdería de inmediato su pelada, su pie, su espalda, su hombro, su enfoque entero, todo su trabajo." (Eltit, 1983, p. 125).

te el análisis del proceso retórico de definición del ciudadano, el autor devela la relación profunda entre el ejercicio de la violencia y el proceso

Es por ello que esta investigación exige ser contemporáneos de los textos y de los autores que se examinan, "para percibir no las luces sino la oscuridad" (Agamben, 2008, p.3). En otras palabras, nos interesa el concepto de contemporaneidad como un posicionamiento metodológico crítico respecto de nuestra actualidad. Actualidad entendida como la época de consolidación del modelo neoliberal a escala mundial, la victoria de lo económico sobre lo social y de lo individual sobre lo colectivo.

Para articular nuestra crítica de la obra, utilizaremos una metodología relacionada a la propuesta de conocimientos situados de Donna Haraway, quien a partir de la noción de *ciborg* plantea la idea de que "somos, hacemos y conocemos en conexión con redes y flujos de información, constitutivamente articulados con ellos" (García, 2008, p. 156). En base a ello, y teniendo en cuenta nuestra propia actualidad como una era de la hiperinformación, consideramos la perspectiva situada como una

herramienta que permite comprender fenómenos sociales de la actualidad y que por lo tanto, se encuentra en concordancia con los lineamientos a los que la presente investigación pretende ceñirse.

Para efectos del desarrollo de la investigación pretendemos llevar a cabo una revisión de la producción crítica que dé cuenta de cómo la aproximación que se ha hecho en torno a la obra. De esta manera, pretendemos levantar categorías dentro del texto que nos ayuden a situarlo en relación a aquello que ya ha sido previamente dicho y, a la vez, comprobar el supuesto que orienta esta investigación: al haber abordado la obra de Diamela Eltit pensándola como alegoría de la Dictadura, la crítica agota la posibilidad del texto de servir para una reflexión sobre nuestra actualidad.

Ligando este supuesto a la problemática, y habiendo asumido la excepcionalidad que la crítica plantea respecto de la obra, se considera que este carácter permite realizar una lectura crítica más amplia de ésta. Una lectura que no le confiera la condición de un simple documento o archivo de un pasado concluido, ni sitúe su lectura en una lógica exclusivamente interpretativa e incluso biográfica. Respecto de los fragmentos que se rescatarán para articular la investigación, se pretende "dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos" (Benjamin, s/f, n° 1 a 8). Es debido a esta pretensión de emplear estos fragmentos del pasado, es que se hace necesario para la investigación adquirir una perspectiva situada, que sea capaz de poner en diálogo el pasado con la actualidad de la que pretendemos ser contemporáneos.

De esta forma, las categorías que se levantarán al respecto serán también una forma de tomar una posición crítica respecto de nuestro propio presente como un espacio post-dictatorial, puesto que además, el carácter cualitativo de la investigación lo requiere. Como menciona Flick (2015): "La evaluación tiene que producir juicios por medio de la investigación (...) lo que significa que los investigadores tienen que abandonar su neutralidad en un punto en específico" (Flick, 2015, p.25). Debido a esto, mediante la presente investigación pretendemos "reapropiarnos de la noción de objetividad como un parámetro de rigurosidad que no sea sinónimo de neutralidad" (Cruz, M.A., Reyes, M.J. y Cornejo, M., 2012, p. 256) y por lo tanto, no solo observar la obra en tanto objeto de estudio, sino también proyectar la misma en torno a las posibilidades de lectura en la que esta permite desplegarse tanto para observar nuestra actualidad, como para repensar alternativas metodológicas que pongan en cuestión las formas tradicionales de lectura y escritura, así como también a la misma

literatura y el arte “para tomar conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente” (Benjamin, s/f).

En el primer capítulo de la investigación se describe la crisis representacional que el acontecimiento dictatorial puso en marcha, estableciendo una relación entre la crisis y la escritura de *Lumpérica*. En el capítulo dos se revisará la producción crítica sobre la obra, desde la más inmediata luego de la publicación de la obra hasta nuestros días, dando cuenta del tránsito de la obra: de esta manera levantaremos categorías conceptuales transversales en la crítica de la obra para articular nuestra crítica. En el tercer capítulo articularemos una crítica situada de la obra, desde la consideración de ésta como una alegoría de nuestra actualidad neoliberal.

Capítulo I - Crisis representacional

El objetivo principal de nuestra investigación es articular una crítica de *Lumpérica* situada desde la noción de nuestra actualidad como posdictadura. Para esto es necesario reflexionar en torno al

carácter excepcional de la obra dentro de la producción literaria en dictadura. Dicho carácter es el que también utilizaremos como punto de partida para interpretar el texto, mediante una estética posdictatorial, como una obra de arte capaz de problematizar a la sociedad chilena engendrada en el golpe de estado.

Para efectos del presente trabajo pretendemos ahondar en el carácter excepcional identificado en la crítica de la obra inscribiéndola dentro del quehacer artístico que tiene como problemática principal la crisis representacional que la dictadura produjo al instaurar el modelo neoliberal en Chile. Debemos partir, por lo tanto, por articular la noción de lo que entendemos por crisis representacional.

1.1 - Producción de significado desde la práctica de la tortura

Para inscribir a la obra que ocupa a nuestro trabajo dentro de la producción artística surgida en respuesta a la crisis representacional que se manifestó en el contexto dictatorial, es necesario ante todo identificar en el Golpe de Estado y la posterior Dictadura al acontecimiento que la produjo. Este posicionamiento funciona como el punto de partida para la investigación, ya que nos permite tomar distancia del discurso hegemónico, el cual representa al acontecimiento dictatorial como una interrupción de la historia democrática del país. Ésta representación de la dictadura omite el carácter de acontecimiento que identificamos en la revisión de la bibliografía crítica sobre el tema, al proponer una matriz de significado restitutiva que sitúa al golpe como un suceso ya superado por la sociedad, reconocido transversalmente como parte de un pasado que prácticamente nadie quiere repetir.

Dicha aproximación al acontecimiento dictatorial, de la que queremos distanciarnos, se fundamenta en una concepción teleológica de la historia, en la noción de que el devenir histórico sirve a una causa determinada, al progreso de la humanidad: ésta concepción es transversal dentro de la institución representacional moderna. Tanto el discurso de la izquierda como el de la derecha, surgidos en la modernidad, están basados en dicha concepción histórica, que se manifiesta en la teleología de la revolución y en la libertad propuesta desde el individualismo, respectivamente. El paradigma teleológico de la historia, motor conceptual de la modernidad, surge como el resultado de la labor filosófica desde el orígen de la civilización occidental. La articulación de dicho paradigma subsume en la noción de progreso su justificación teleológica. De esta manera, toda voluntad política

se articula desde el anhelo de una utopía, de una "meta" que justifique lo que sea que se haga en nombre de avanzar como humanidad.

Acorde al posicionamiento metodológico que establecimos al inicio de la investigación, el presente apartado pretende llevar a cabo la problematización de dicho paradigma. Al llevar a cabo esta problematización de la concepción teleológica de la historia podemos también corroborar nuestro supuesto de que la Dictadura opera efectivamente como el acontecimiento que reconfigura, entre otras cosas, la propia institución representacional moderna. Para ésto consideramos pertinente partir por reflexionar sobre la relación entre la configuración de dicha institución y la práctica de la tortura.

A raíz de lo anterior nos parece pertinente destacar la relación entre el concepto de Verdad y la práctica de la tortura, evidenciada en el texto de Idelber Avelar *Figuras de la violencia: Ensayos sobre narrativa, ética y música popular (2013)*. Avelar propone que la definición de lo verdadero ha sido, desde el comienzo de la civilización occidental, un ejercicio de violencia, de imposición del discurso "racional" sobre el sujeto y sobre la realidad empírica. Dicho discurso es proyectado sobre ambas entidades mediante una dialéctica que subsume el ejercicio de la violencia dentro de la labor filosófica. Es decir, el procedimiento filosófico que busca articular la definición de una entidad tiene, desde su orígen la antigüedad griega, un componente de violencia en sí mismo.

De acuerdo al supuesto desarrollado por Avelar existe una relación constitutiva entre la definición del concepto de Verdad y la práctica de la tortura, que puede ser apreciada desde el orígen de la civilización occidental, en la Grecia clásica. Esta relación es identificada por Avelar en la fundamentación ontológica de la categoría de ciudadano en las primeras democracias griegas. Dicha categoría era establecida, desde el discurso filosófico, en oposición a la categoría de esclavo. Median de construcción de lo entendido por verdadero, la *aletheia*. La ciudadanía, en dicho contexto, aseguraba a los hombres de la clase dominante una serie de derechos, el principal es la capacidad de ejercer justicia. Dicha categoría fue legitimada mediante la práctica de la tortura, ya que, en el contexto jurídico, operó en oposición a la categoría de esclavo. El esclavo, a diferencia del ciudadano, era aquel a quien se podía torturar y que, mediante la ejercicio de la tortura, diría la verdad. Dicha justificación se da en la abyección del sujeto torturado: negándole su humanidad, el ciudadano es definido en oposición a él, legitimado mediante la subalternidad del otro.

A pesar de la evidente fragilidad de esta distinción, en su apelación ontológica a la Verdad hay un evidente enmascaramiento, al ser ésta fundamental para el funcionamiento de la democracia como fue planteada en sus inicios. Aunque dicha legitimación haya sido articulada en base a categorías radicalmente precarias en tanto al concepto moderno de objetividad, aquello no le impidió operar políticamente para favorecer a los más poderosos (*Ibid, p.280).*

El papel fundamental de la tortura en la labor filosófica clásica es identificable en su metodología. Esto en la medida en que dicho discurso adopta la noción hegemónica de la verdad como una interioridad oculta, que se debe desenmascarar. En la pretensión de acceso a lo verdadero mediante la confesión, de extraer un significado oculto desde una posición de objetividad (someter al enunciado a un leve grado de tortura), se subsume el ejercicio de violencia en la representacionalidad que el sujeto lleva a cabo en su construcción de la realidad. Desde dicha noción se articula el paradigma jurídico discursivo, la enunciación del sujeto legitimada institucionalmente, *episteme* de la modernidad (de acuerdo a la lectura de Foucault hecha por Avelar).

"Para Foucault, la subsunción de la verdad en el acto confesional es parte del paradigma que obliga a los sujetos a hablar en primera persona, relatar la experiencia, expresarse" (*ibid*, p. 284). De esta manera, la veracidad de la enunciación filosófica es dada en la medida en que ésta apela a una interioridad, a una condición preestablecida de lo verdadero. Sin embargo, dicha condición evidentemente es articulada en función de mantener el orden social. La ontología del discurso filosófico se manifiesta, entonces, no como apelación a conceptos universales preestablecidos, sino que como dispositivo de control social articulado desde una posición de poder.

La apelación al concepto de Verdad dentro del pensamiento filosófico occidental puede ser representada como la práctica de extraer de la realidad sensible un sentido oculto, trascendental. Dicha metáfora bien puede evidenciar la violencia constitutiva de lo que entendemos como documento de cultura, violencia caracterizada por la escuela de Frankfurt como barbarie. Esta metáfora da cuenta del proceso fundamental de la labor filosófica en occidente: la objetividad como entidad que extrae la Verdad del mundo sensible: "La lógica y la dialéctica son artes de tortura, están implicadas en ella y así fueron teorizadas, en el momento mismo de su constitución y sistematización, en el texto platónico (Avelar, p.282)". De esta manera, Avelar corrobora en la constitución del discurso filosófico occidental, el supuesto benjaminiano de que todo documento de cultura es, a la vez, un

documento de barbarie: toda construcción de una subjetividad prototípica es un proceso de imposición de un discurso mediante la violencia.

Al pretender establecer una postura crítica sobre nuestra actualidad se debe explicitar necesariamente la manera en que ésta se articula desde los espacios de poder. En ese sentido, se da cuenta del proceso de exclusión sobre el que se funda. La exclusión que la concepción teleológica de la historia ejerce es sobre el pasado. El presente se define en directa relación con lo pasado, lo que pasa a considerarse bajo el rótulo de época. De esta manera se pretende excluir lo acontecido del devenir, buscando el progreso, en la formulación de una narrativa que se defina distanciándose a sí misma lo más posible del pasado.

En oposición a esto, planteamos nuestra investigación desde la noción de la historia no desde la linealidad, sino más bien como un proceso de sedimentación. Más allá de articular nuestra crítica desde la concepción teleológica de la historia, problematizada anteriormente, lo que pretendemos es articularla desde un posicionamiento crítico que tenga en cuenta a la violencia dictatorial que permanece en nuestra actualidad. No en la medida en que la Dictadura aún detenta el poder, sino que en la despolitización de la sociedad, en el avance de las lógicas de mercado y del liberalismo centrado en el individuo como principios estructurales de la actualidad: en la medida en que podemos identificar la consumación del modelo instaurado mediante la violencia, del modelo neoliberal ejercido sobre el sujeto social. De ésta manera proponemos una perspectiva crítica del devenir histórico, entendiendo que el transcurso del tiempo acontece no en sucesos inaugurales, sino que desde clausuras. De esta manera adoptamos la noción del devenir histórico como una catástrofe que se construye sobre las ruinas del pasado. La definición de una época se da en la medida en que ésta es clausurada, formulando la concepción teleológica de la historia. Sin embargo dicha aproximación al devenir omite aquello del pasado que aún se manifiesta como residuo, como fantasmagoría. Ahí radica la incapacidad del discurso de las ciencias sociales de otorgar valor a aquella fantasmagoría que se manifiesta en el presente. Es por esto que pretendemos articular nuestra crítica desde la noción de "...una temporalidad que opera como sedimentación del pasado, en un presente que no podría ser comprendido de cara a lo inédito por venir, allí donde –parafraseando a Nietzsche hablando de "la muerte de Dios"– un enorme cadáver cubre el horizonte (Rojas, 2021)."

1.2 - El golpe como acontecimiento

Es por lo anterior que, de acuerdo a nuestra perspectiva, el Golpe y la Dictadura operan como la consumación de la institución representacional moderna. Acontecimiento que logra llevar su propio marco representacional (la sociedad disciplinaria, basada en la soberanía estatal nacionalista y en la sumisión del individuo ante las instituciones que componen dicha sociedad) al límite y clausurarlo, inaugurando de esta manera el presente sobre las ruinas de la Modernidad. Este acontecimiento configura nuestra actualidad y a un nuevo tipo de sociedad, que se ajusta a los parámetros establecidos en la victoria global del capitalismo a fines del s.XX.

El tipo de sociedad que obsolesció en el advenimiento de la posmodernidad, al menos en la mayoría de occidente, es la sociedad disciplinaria, gestada a lo largo de la modernidad. Un orden social en el que el individuo se encuentra subyugado a las instituciones, donde el proceso civilizatorio se da en base al control de la capacidad de producción del individuo. La figura del Estado como el ente regulador del intercambio social fue clave en el progreso del secularismo característico de la modernidad. La legitimación del Estado siguió la dialéctica de la tortura constitutiva de la civilización abordada anteriormente. Sus reminiscencias se dan en la monopolización de la violencia por parte del Estado en función de proteger el orden social que lo hace posible. Dicha violencia era, sin embargo, mantenida dentro de confines institucionales: la prisión, el manicomio. Todo aquel que atente contra el poder debe ser castigado, extraído del conjunto social, apelando a la violencia en función de abolir la violencia entre los sujetos de la sociedad.

El paradigma que caracteriza a dicha sociedad puede ser caracterizado como dialéctico. Se basa en la figura de la sociedad como un campo de batalla donde el disenso surgido en su seno encuentra en la institución democrática una tentativa "civilizada" de resolución de conflictos. De esta manera, consideramos que el acontecimiento dictatorial opera como un desborde de la voluntad de transformación del discurso de la modernidad, desborde que al pretender restituir el orden en la sociedad lleva al límite la violencia constitutiva de su propia institucionalidad y termina por articular un nuevo lugar de enunciación. Dicho lugar es lo que entendemos, en la investigación, como actualidad.

Nuestra actualidad puede ser caracterizada, opuesta a la sociedad disciplinaria, por una aparente adaptación de la institucionalidad a las necesidades específicas de cada individuo. Ya no es necesaria

la presencia amenazadora de la institucionalidad moderna, cuando el avance del capitalismo formula una sociedad en donde lo político carece de la voluntad transformadora que marcó los movimientos sociales de la modernidad. Este movimiento de personalización de la institucionalidad es lo que Lipovetsky denomina proceso de seducción. “La vida de las sociedades contemporáneas está dirigida desde ahora por una nueva estrategia que desbanca la primacía de las relaciones de producción en beneficio de una apoteosis de las relaciones de seducción” (Lipovetsky, 2018, pp. 17)”. Sin embargo, a pesar de la relevancia del concepto de seducción para determinar el proceso de socialización posmoderno, también es cierto que considerar el proceso de reconfiguración dictatorial como un proceso de seducción sería, por lo menos, problemático. En el contexto del tercer mundo, este paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de bienestar aconteció, casi siempre, con la instauración de una Dictadura instaurada desde los espacios de poder del capitalismo transnacional. Como respuesta a la creciente capacidad del pueblo de articularse como un poder político, en el caso chileno desde la institución democrática burguesa, los espacios del poder económico instauraron la dictadura en miras de la despolitización del conjunto social. A pesar de que los influjos progresistas del mercado se manifiesten desde relaciones de seducción y personalización, siempre es necesario recordar que dichas relaciones surgieron solo en la medida en que la sociedad chilena fue víctima del proceso dialéctico de la dictadura que subsume la tortura en la producción de significado. A diferencia del primer mundo, donde el devenir aún puede ser entendido como una sucesión lineal de acontecimientos, la subalternidad del tercer mundo en relación a las potencias económicas occidentales constituye un espacio de enunciación que tiene la capacidad de generar enunciaciones intempestivas sobre el orden económico mundial. Hacer patente que el devenir tiene como principal motor a la violencia, hacer patente la catástrofe que subyace en la noción de progreso, aunque nuestra actualidad busque definirse desde la negación de la violencia ejercida en su constitución.

El triunfo del neoliberalismo a nivel global configura una sociedad articulada en torno a la figura del individuo, clausurando las posibilidades de organización política del pueblo en pos de la perpetuidad del estado de bienestar del individuo de las sociedades actuales. De esta manera el proceso de refundación nacional de la dictadura triunfa: en la fragmentación de la sociedad, la incapacidad de articularse políticamente del pueblo, la proliferación de procesos de individuación en un sistema basado él mismo en el individualismo, la cristalización del capitalismo como única vida concebible. Dicho estado de bienestar opera desde el mercado su clausura del componente político, de la violencia racionalizada de la modernidad, de la vida en sociedad entendida en la dialectización

de la violencia en la política. Lo que tiene como finalidad, implícitamente, no es el bienestar de todo individuo, sino que la primacía del mercado como lugar de libertad máxima del individuo. Busca proponer el individualismo como respuesta a la politización de la sociedad, al conflicto. Entrega una imágen de bienestar del capitalismo actual que se legitima en oposición a la indeseabilidad del conflicto que comporta la voluntad de articulación social de la política.

El control del espacio, la gran batalla librada en la modernidad, fue logrado por el capitalismo. Dicha victoria, luego de ser alcanzada, dio pasó al control del tiempo dentro del sistema capitalista. Ya no se busca administrar el tiempo de producción del individuo. En cambio es posible atestiguar el influjo del neoliberalismo en la articulación de la cotidianidad como tiempo de consumo. En la proliferación de dispositivos que median la experiencia del sujeto contemporáneo de acuerdo al influjo del mercado es evidenciable el avance radical de la técnica capitalista Esto implica que el individuo replica por sí mismo el discurso instaurado desde la hegemonía del mercado: al ser cooptados sus medios de experienciación de la cotidianidad reproduce la lógica combinatoria que reproduce lo denominado por Baudrillard como el orden del simulacro.

La transformación social sufrida en el acontecimiento dictatorial fue analizada, en primera instancia, desde una perspectiva sociológica, es decir, con la función de crear matrices normativas y restauradoras capaces de aprehender las transformaciones económicas y sociales llevadas a cabo durante los años que duró la dictadura (Donoso, 2006, p1). Dicha aproximación puede ser interpretada, a su vez, como una tentativa del nuevo orden social (el capitalismo transnacional), de articular una representación que opere afirmativamente respecto al modelo económico de la actualidad. En la insistencia de que aquellos años no se repitan (incluído el gobierno de Allende) se manifiesta la voluntad de producción del olvido, subsumida en la noción de progreso, que puede identificarse en los gobiernos chilenos posdictatoriales.

A la vez, se apreció una marcada tendencia dentro de la producción literaria que se dedicó a referirse al acontecimiento desde el testimonio y la denuncia. Todo esto como forma de resistencia ante la ferocidad de la violencia desplegada por la Dictadura. Sin embargo, dicha aproximación, a pesar de todo, obvia el carácter de acontecimiento de la dictadura al estructurarse como una respuesta directa al ejercicio de la violencia dictatorial. Se articula de acuerdo a las lógicas representacionales modernas, a saber, el posicionamiento del individuo desde una posición de objetividad, frente a la

representación de la experiencia como materialización de un pasado que ya dejó de acontecer. A pesar de la importancia de los documentos culturales testimoniales y de denuncia contra la dictadura, en ellos subyace el componente de individualismo que configura la experiencia dentro de la actualidad. Siguen el discurso de los vencedores: la valoración de la experiencia del individuo. En el ejercicio de llevar al sujeto torturado al límite de la experiencia (la casi muerte), la Dictadura imprimió en la sociedad, víctima en su conjunto de tortura a la representación, el discurso que pretendía: la articulación del Estado en función de los intereses del Mercado, la valoración de lo individual/particular sobre lo social/universal y la superación del trauma que supuso el acontecimiento dictatorial. Superación del trauma no entendida como restitución de la experiencia traumática, sino que como la producción de una narrativa que logre interiorizar el objeto perdido:

> "...la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto tendería a ser, entonces, simbólico-totalizante." (Avelar, 2000, p. 4)

A la par de dicha tendencia, sin embargó, surgieron prácticas de escritura que, con una reflexión más detenida, problematizan el estatuto mismo de la representacionalidad moderna, puesto en cuestión en la Dictadura. Prácticas literarias con una fuerte reflexión teórica sobre sus propias condiciones de posibilidad, que problematizan la representacionalidad mediante un posicionamiento crítico respecto de las lógicas de producción de significado de la modernidad. Demuestran una resistencia al conformismo concertacionista de la transición, a la delimitación de lo que se entiende como la medida de lo posible. Se estructuran en la negación de la representación simplista de la realidad, claman por la justicia negada a aquello exterminado en dictadura, a saber, la posibilidad del pueblo de constituirse en sujeto político de cambio.

Dichas prácticas, fundamentalmente la primera novela de Eltit, son las que nos sirvieron como punto de partida para llegar a la conclusión de que el acontecimiento dictatorial supuso una rearticulación radical del conjunto social, dando paso a la era posmoderna.

1.3 - Simulacro y posdictadura

Como acabamos de establecer, el golpe de estado de 1973, junto a la posterior dictadura, supusieron un punto de inflexión en el devenir de Chile en Estado neoliberal y sociedad de consumo. Dentro del discurso de las ciencias sociales en posdictadura dicho acontecimiento es considerado, con razón, como el inicio de la posmodernidad en el país. Dicho diagnóstico se fundamenta, principalmente, en una aproximación sociológica respecto al acontecimiento, representándolo como un proceso de modernización del aparato estatal, llevado a cabo mediante el uso de violencia. Dicha violencia, a su vez, se fundamenta en la narrativa dictatorial del régimen como un esfuerzo por imponer el orden en una sociedad fracturada durante el gobierno de la Unidad Popular. Este discurso, que aunque cuestionado innumerables veces sigue siendo ampliamente adoptado por la población, se articula desde una concepción teleológica de la historia: busca superar el pasado, generar consensos, homogeneizar la concepción social del devenir histórico, articular una imágen totalizadora de la sociedad en pos del progreso en los términos de nuestra actualidad, es decir, de la consolidación de la tecnificación mercantil de la experiencia humana. En otras palabras, imprimir el discurso de los vencedores en el conjunto social. Debido a la pretensión de nuestra investigación de articular una crítica desde una perspectiva contemporánea, ésta pretende inscribirse dentro del debate crítico sobre la posmodernidad como objeto de estudio filosófico, fundamentalmente estético, debido a la hegemonía de la representacionalidad del orden del simulacro: representacionalidad vacía que reproduce la lógica mercantil en el conjunto social; ejercicio de la representación sin capacidad de influir en el devenir, sólo capaz de reafirmar el influjo del capitalismo en el discurso posmoderno. Es debido a esto que uno de los ejes articulatorios de nuestra crítica radica en la reflexión sobre el orden del simulacro en la sociedad posmoderna, noción propuesta por el filósofo francés Jean Baudrillard.

En su carácter de acontecimiento, la dictadura clausuró la institución representacional gestada a lo largo de la modernidad occidental para dar paso a un nuevo modelo de representación: la representacionalidad como simulacro, modelo de producción de significado hegemónico en nuestra actualidad. En *Cultura y Simulacro* (1978), Baudrillard propone la teoría del simulacro para reflexionar en torno al estado cultural de las sociedades en la posmodernidad neoliberal. El simulacro se refiere, fundamentalmente, al proceso de consolidación del capitalismo a través de su influencia en la producción de significado actual. La cultura del simulacro es una cultura donde lo real es producido en base a la interiorización de las lógicas de mercado en la producción de significado posmoderna. “En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su

resurrección artificial en los sistemas de signos…" (p. 7). El valor del signo dentro del sistema significante del simulacro deja de ser el de una manifestación de un orden natural y más verdadero; el signo no es más que una manifestación de las relaciones de equivalencia e intercambio, relativas a la lógica del capital, que reproducen el orden del simulacro. Mediante la inmersión del individuo en un sistema de dispositivos de comunicación permanente, de proliferación de signos y su consumo incesante, los simulacros de la cultura posmoderna adquieren su legitimación en tanto a realidad. De esta manera el individuo reproduce las lógicas de mercado que articulan la experiencia neoliberal. La lógica reproductiva del simulacro busca la legitimación del discurso de los vencedores: opera una suspensión de la representacionalidad moderna, en pos de una lógica articulatoria basada en el intercambio como referente, clausurando la distinción significativa entre lo ideal/sensible. Lo verdadero/falso pierde su significado, ya que dentro del sistema actual de signos la simulación adquiere su carácter de realidad, aún cuando dicha presencia se manifiesta desde la suspensión de los referentes, desde lo no verdadero. En la cultura del simulacro la representación deja de ser articulada en un proceso de referencia a un orden superior, el signo deja de remitir a la idea: la capacidad reproductiva del simulacro perpetúa sus matrices de significado en la liquidación de los referentes, siendo el único referente que organiza la experiencia posmoderna la lógica de circulación/consumo que fundamenta al régimen neoliberal.

En ese sentido, dentro de una cultura del simulacro, la atención debe ser puesta en las distintas enunciaciones generadas en su seno, en sus condiciones de posibilidad y en el devenir que experimentan dentro del sistema significante actual. También es importante identificar el grado de positividad que dichas enunciaciones manifiesten respecto al orden del simulacro: en qué medida pueden ser caracterizadas como simulacro. De esta manera se puede problematizar la aproximación positivista a los textos de literatura contemporánea surgidos durante la dictadura, específicamente al que ocupa a esta investigación; entendiendo como objetivo de la crítica literaria una reflexión problemática sobre las condiciones de posibilidad de la literatura, de la obra, de sí misma como crítica literaria y de las inscripciones que la obra experimenta en el diálogo con la crítica. "Al considerar el lenguaje como un sistema de signos y de significación en lugar de una configuración establecida de significados, se desplazan o suspenden las barreras tradicionales entre los usos literarios y presumiblemente no literarios del lenguaje y se libera al corpus del peso secular de la canonización textual" (De Man, Paul, p.15).

A partir de esta consideración es que pretendemos llevar a cabo la construcción de lo inteligible de nuestra actualidad, centrándonos en el componente retórico de la producción literaria. Al rescatar dicho componente nos restamos de la labor teórica dedicada a la creación de matrices estables de interpretación, las cuales inevitablemente tienden a la producción de un discurso positivista en relación a las lógicas articulatorias de la sociedad que pretendemos problematizar. Consideramos que textos como el que ocupa a nuestra investigación permiten vislumbrar la capacidad de la institución literaria de ser un campo fértil para la problematización de la misma fiabilidad de la enunciación lingüística. *Lumpérica* comporta un componente de negatividad que requiere de la puesta en cuestión radical de la cultura que los engendra, de la problematización profunda de la institución representacional.

Siguiendo la lógica actual del simulacro, característica en la posmodernidad, los juicios de valor en la se ven suspendidos. La tarea crítica ya no se trata de reafirmar el valor de un determinado sistema ideológico en la interpretación literaria, sino de lo contrario, problematizar las condiciones de posibilidad de sí misma. Cada juicio de valor puede ser correctamente encapsulado dentro de la noción de simulacro, escena sin representación, clausura de las categorías fundamentales de la subjetividad moderna: el individuo como parte de la humanidad, la humanidad en función del progreso, de la búsqueda de lo utópico. Toda tentativa de progreso dentro del régimen actual puede considerarse un momento en la historia del progreso de la técnica en función de valorar el capital y el intercambio, ya no como voluntad de transformación de la realidad establecida. Esto no quiere decir que dichas categorías dejen de operar en la actualidad; por el contrario, consideramos que son fundamentales para la consecución del estado actual de bienestar alcanzado a través de la sociedad de consumo. Sin embargo, dentro de la actualidad, los referentes de la modernidad operan en otro sistema de equivalencia. Se trata, más bien, de rescatar en ellas la reminiscencia de lo moderno, aquello que aún se manifiesta como residuo de un tiempo pasado. Aquello de la modernidad que aún podemos vislumbrar en la actualidad, en la medida en que la actualidad lo adopta y neutraliza en el orden del simulacro. Así podemos emplear nuestra concepción no teleológica de la historia como herramienta para dar cuenta del proceso de cambio que sufrió la sociedad chilena, la catástrofe de la institución representacional. El estéril no-tiempo de la actualidad no debe ser visto de manera alguna como un final, se hace patente la necesidad de considerar el nihilismo actual como punto de partida y no como agotamiento de toda voluntad.

El acontecimiento dictatorial puso en marcha un "régimen de la apariencia pura" (Schwarzböck, p. 25), una cultura del simulacro: régimen estético debido al carácter espectacular de la sociedad occidental posmoderna, donde la tecnificación y proliferación de la información es uno de tantos síntomas de la actualidad. De acuerdo a la teoría de simulacro, los discursos se articulan siguiendo las lógicas de consumo e intercambio propias del capitalismo actual. Mientras las fuerzas armadas llevaban a cabo la desaparición y tortura de personas, el programa de refundación nacional de la dictadura operaba, a la vez, en el frente simbólico. Gracias al control casi absoluto de los medios masivos de comunicación, el régimen articuló una narrativa que en cierta medida enmascaró la esencia del acontecimiento dictatorial. Este enmascaramiento se da primero en la narrativa militar de restitución del orden luego de la agitación del gobierno de Allende. Posteriormente el enmascaramiento se da en la representación dentro del discurso social postdictatorial, en la representación de la dictadura como la tortura y desaparición de militantes de izquierda, como atrocidad y exceso de un gobierno que en el fondo persigue un fin justo (detener la sublevación del sector revolucionario de la población e imponer el orden social fracturado en el gobierno de Allende). De esta manera, el régimen pone en marcha una narrativa que usa a las fuerzas armadas como una suerte de chivo expiatorio que invisibiliza la verdadera motivación detrás del golpe de estado: la imposición del modelo económico neoliberal en Chile.

Dentro de dicho marco representacional puesto en marcha en el acontecimiento dictatorial las capacidades de problematizar la actualidad son limitadas. Subsumen la justificación dialéctica del devenir. De esta manera, el residuo de la modernidad se manifiesta, de acuerdo al texto de Silvia Schwarzböck *Los espantos* (2016), como una manifestación fantasmagórica que pone en cuestión la concepción teleológica del devenir. Aquello que en posdictadura se hace inconcebible de la dictadura: su victoria. Inconcebible en tanto el discurso sobre el acontecimiento dictatorial lo remite a un pasado que, gracias a las políticas de reparación simbólicas de los gobiernos de la concertación, ya ha sido superado. El período dictatorial es superado en la producción de una narrativa que lo denuncie en su faceta más explícita, la desaparición y tortura de la población civil. Dicha denuncia dota a nuestra actualidad de legitimidad, en tanto funciona como la afirmación del valor del individuo en nuestra sociedad: principio básico de la sociedad contemporánea. Lo inconcebible es, entonces, que un régimen instaurado desde la aniquilación de la disidencia haya correspondido a la consolidación global de la afirmación del valor de lo humano, comportada en el neoliberalismo. Cabe entonces volver a las preguntas del inicio del capítulo: ¿Cómo se define lo humano?, ¿en qué medida la

definición de lo humano, de lo deseable, comporta un ejercicio de afirmación de los principios violentos de nuestra civilización, de la articulación injusta del orden capitalista transnacional?

La aproximación que han llevado a cabo las ciencias sociales sobre el tema agota la posibilidad de articulaciones críticas sobre nuestra actualidad. La alusión a *lo verdadero* en este tipo de discursos, con pretensión de universalidad, ha sido progresivamente clausurada gracias a la lógica del simulacro hegemónica en la producción de significado dentro de nuestra actualidad posmoderna. "Para que los espantos espanten con seriedad justo en el momento histórico en el que ya no necesitan ocultarse, se tiene que abandonar, en la operación de representarlos, el lenguaje negativo, antiexplícito, que fue característico del arte post Auschwitz." (p 26). Lo que quiere decir que, en el intento de interpretar aquel residuo del pasado que se manifiesta como fantasmagoría en nuestra actualidad, hay que abandonar el posicionamiento filosófico moderno. Lejos de preguntarse sobre la existencia de un significado en la profundidad de las entidades, hay que manifestar cómo éstas operan en relación a las estructuras de poder en la actualidad.

A modo de conclusión del primer capítulo: esta revisión de los distintos aspectos que configuran la crisis representacional sirve para contextualizar la obra. Más que en su contexto histórico, en el posicionamiento que la novela tuvo con respecto a la manera tradicional de representar una experiencia. Un posicionamiento que lleva a la novela a problematizar la institución de la que surge que indaga en profundidad sobre la experiencia traumática.

Capítulo 2: Revisión de la crítica en torno a la obra

Si queremos estudiar la obra de Diamela Eltit se hace necesario hacer una revisión respecto a la crítica en torno a la misma, puesto que una obra es literaria en tanto que llega a constituirse y consolidarse como tal en la actualidad mediante su inscripción; tránsito en el que la crítica constituye un papel fundamental, "otorgándole a su autora un sitio inaugural en la literatura chilena post-golpe" (Nelly Richard, p.7). Como menciona Raquel Olea (1993): "Una actual lectura no puede obviar ese proceso de recepción y legitimación cultural como operación de reconversión de los sentidos político-culturales y de los significados literarios de esta producción".

En relación con lo anterior, la presente investigación pretende abordar la obra a partir de los textos críticos en base a ella, como una forma de levantar categorías que nos ayuden a aproximarnos al texto, lo que nos lleva a su vez a comprender porqué actualmente "Lumpérica" se inscribe dentro de un proyecto que aún sigue resonando dentro de ciertos espacios, principalmente académicos.

De esta manera, las categorías que se levantarán en torno a la obra, responden a las distintas lecturas que la crítica literaria, cultural o académica, le ha otorgado a la misma para ser considerada actualmente como una obra excepcional. Esta agrupación respecto de lo que ya ha sido pensado y dicho, permite en primera instancia, aproximarse a la obra mediante la separación de sus partes, para así posteriormente poder situar la lectura en nuestra actualidad desde una perspectiva contemporánea.

El presente capítulo pretende poner en evidencia el carácter de excepcionalidad que se le otorga a la obra en tanto novela y a su vez, el supuesto que orienta esta investigación, que plantea que la mayor parte de la crítica ha abordado la obra atendiendo principalmente a su contexto de producción. Dicho lo anterior, a continuación se presenta el análisis de la crítica sobre la obra a modo de discusión bibliográfica, el que consiste en dos periodos: la revisión crítica al momento de su producción y aquella producida en posdictadura. El primero estará dividido en dos categorías en las que se incluyen tres textos críticos. Por su parte, el segundo periodo consta de cinco categorías, las que incluyen quince textos críticos (los que serán anexados al final de la memoria) más una tesis de pregrado.

2.1 - Revisión de la crítica a la obra en su contexto de producción

Antes de abordar la revisión de la crítica a la obra es necesario mencionar que son escasos los archivos conservados de la producción crítica publicada en torno a Lumpérica al momento de su producción. Fenómeno que podría responder, entre otras cosas, a la censura que afectó al país durante el golpe, que "no era algo abstracto, sino una oficina concreta donde funcionarios gubernamentales se ocupaban de revisar (léase censurar) todo lo que se publicaba en Chile" (R. Miranda, 2017).

2.1.1 - Lumpérica como una obra experimental

Ágata Gligo, escritora chilena, aborda la producción de Lumpérica a partir de la crítica, el mismo año en que la obra fue publicada (1983). Gligo, ya desde el comienzo de la publicación de la misma, tiene claro que la obra es etiquetada por la crítica incipiente como "experimental", concepto que a su vez no se encuentra exento de controversia, pues se trata de un adjetivo que como ella menciona, "naturalmente atrae en un sentido y aleja en otro. Atrae por lo que implica de juego, de búsqueda formal, de falta de solemnidad. Aleja por lo que el "experimento" pudiera tener de gratuidad, de cabriola prescindible." (Gligo, 1983) A su vez, Giglo, hace hincapié en la fusión que la obra realiza

entre vida y arte, y remarca la importancia de la forma experimental de Lumpérica para sustentar la excepcionalidad que el título de su crítica anuncia.

Sobre esta misma noción de experimentalidad escribe el crítico literario José Miguel Ibáñez, bajo el seudónimo de Ignacio Valente, quien en 1984 realiza una crítica para El Mercurio titulada como "Diamela Eltit: una novela experimental", donde comienza mencionando la dificultad que le conlleva la lectura de la obra, de la que percibe "un rigor poético del lenguaje, una coherencia oculta", puesto que la misma conduce al autor a leerla como si fuera un poema. A su vez, Valencia remarca la forma rupturista de la obra en tanto novela, lo que él menciona como un "afán experimental". Además, hace hincapié en la constitución del espacio como uno de los elementos centrales en torno a los que se desarrolla la obra, espacio donde se fusiona lo que denomina como "lo visual luminoso, lo sexual orgiástico y lo verbal bautismal".

2.1.2 - Lumpérica como una obra subversiva

Raquel Olea es una de las primeras críticas culturales que aborda la producción literaria de Diamela Eltit atendiendo al carácter subversivo de su forma, puesto que en su artículo "El cuerpo femenino: su lenguaje, su escritura", escrito en 1988 para el diario La Época señala que el lenguaje de la obra "desencadena efectos subversivos en relación con las normas y convenciones establecidas", concepción sobre la que sigue trabajando en sus escritos posteriores en torno a Lumpérica. En este artículo, Olea aborda también el cuerpo femenino y la búsqueda identitaria del mismo, en torno a la articulación hegemónica de producción de significado, a la que la figura femenina ha estado relegada históricamente como otredad, opuesta a la concepción patriarcal de la razón. Dicha relegación de lo femenino es subvertida dentro de la obra, no tanto desde la reafirmación del valor de la figura femenina sino más bien como explicitación del proceso violento de abyección de la otredad. La narración de Eltit da cuenta de la abyección que reproduce el orden representacional dominante sobre la categoría de lo femenino.

En relación con lo anterior, cabe mencionar también la relevancia del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, del que Eltit fue parte y que se llevó a cabo en Santiago en agosto del año 1987, cuatro años después de la publicación de su primera obra. En dicho congreso participaron importantes escritoras que poseen una gran relevancia respecto de la inscripción de

Lumpérica como obra literaria. La importancia de esta instancia de organización femenina en la literatura radica principalmente en la inscripción de la obra dentro de un lugar de enunciación de lo femenino. De esta manera las escritoras del congreso articularon un lugar de enunciación que pusiera en cuestión el quehacer literario femenino en medio de un campo reservado a lo masculino, puesto que hasta entonces se piensa la literatura femenina como una manifestación del "yo", negándole su capacidad de reflexión política. La literatura femenina, hasta fines de la modernidad, es pensada como la manifestación de la sensibilidad e interioridad femenina, relegando el arte de la subversión, de la ruptura y de la crítica en torno a lo social y artístico a los varones de oposición al orden imperante en aquellos años. De ésta manera es evidenciable que la obra de Eltit, al igual que la escena artística de la que forma parte, se articulan desde un espacio de enunciación politizado, el cuál busca la redefinición constante de la categoría de mujer. La redefinición constante de la categoría es opuesta a la categoría como entidad inmanente al sujeto; dicha inmanencia, como hemos pretendido dar cuenta, sirve únicamente a los intereses de la clase dominante, aquella que se resiste a la voluntad popular de cambio.

2.2 - Revisión de la crítica producida en postdictadura

Posterior a la delegación del poder político de la Dictadura chilena a la institucionalidad democrática neoliberal, en la transición a lo que denominamos como actualidad, apreciamos que comienza a surgir una mayor producción crítica en torno a la obra. Esto puede tener que ver con que en la actualidad, caracterizada por su proliferación de la información, es posible encontrar una mayor cantidad de archivos de acceso público que llevan a cabo la crítica de la obra.

Por lo tanto, cabe mencionar que se considerará como crítica de la obra en la posdictadura a aquella producción crítica hecha desde la salida de los militares del gobierno. Adoptamos el termino posdictadura a partir de la consideración de la sociedad chilena, luego de que la dictadura relevara el espacio de poder que ocupó, como una sociedad posdictatorial. En esta elección del término posdictadura hay un posicionamiento crítico que permite la consideración del período posterior al 11 de marzo de 1990, cuando Patricio Aylwin asume como Presidente de la República en Chile, como el periodo surgido de la victoria del proyecto de refundación nacional de la Dictadura. Un posicionamiento que, por lo tanto, genera las condiciones de posibilidad para la problematización de nuestra actualidad.

2.2.1 - Lumpérica como una obra experimental

En su artículo de 1993 *El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit* escrito para la Revista Chilena de Literatura, Raquel Olea, escritora y crítica cultural chilena cataloga a la producción crítica que etiqueta a Lumpérica como experimental (término que considera peyorativo) como "tradicional e interesada". De esta manera Olea propone que en la caracterización de la obra como experimental se genera "un primer momento de aislamiento y confinación de los textos al reducto de lo elitario o lo marginal" (Olea, 1993)

Cuerpo que "irrumpe en la escena artístico-literaria como territorio de experimentación e intervención política en el que se disputan múltiples dimensiones que hacen a la configuración de lo individual y lo colectivo". (M. Cabrera, 2020). Este territorio de experimentación representado mediante el cuerpo, pone en cuestión las formas de escritura y el lenguaje mismo, abriendo de esta forma el espacio para los múltiples sentidos posibles a los que el lenguaje de esta obra nos permite acceder.

En el año 2000, Patricia Espinosa vuelve a retomar el concepto de experimentalismo en la crítica de la obra, a pesar de la controversia que despierta dicho concepto en la inscripción del texto. Uso del concepto para considerar esta obra, atendiendo a su forma como un contenido social, como un "umbral de época en términos de la utilización de un experimentalismo fuerte ligado a la crítica social o, mejor dicho, el experimentalismo como crítica social" (Espinosa, 2000). Carácter experimental del que, posteriormente menciona Mónica Barrientos "es lo que posibilita la realización de preguntas (o un tipo de cuestionamiento) sobre los fundamentos de la literatura" (2002).

De esta forma, más que atribuirle un sentido peyorativo al experimentalismo, se abre el cuestionamiento en torno a lo que podemos pensar por escritura "experimental", puesto que es evidente que la forma de escribir de Diamela Eltit no se ciñe a las formas tradicionales de producción literaria, sino más bien experimenta, prueba y ensaya (pues incluso uno de los capítulos es llamado "Ensayo General") diversas formas de producirse a sí misma, a una L. Iluminada que se muestra en "el goce de su propia herida" (Lumpérica, p.25)

Debido a la revisión crítica sobre la que en el presente capítulo se ha hecho dialogar las diversas etiquetas que distintos autores le otorgan a la obra, se hace evidente que el concepto de experimentalismo ha sido transversal a toda la producción crítica en torno a Lumpérica. Inicialmente de manera controversial, debido a haber tenido el concepto de experimentalidad una carga negativa en el quehacer artístico. Sin embargo, posteriormente el experimentalismo es abordado mayormente como un espacio de cuestionamiento en torno a la escritura y el lenguaje, un espacio en el que es posible, tal como lo dice la palabra, la experimentación en torno a diversos elementos.

En relación con lo anterior, Mario Cabrera (2020) realiza un artículo llamado *La escritora más maldita de la literatura chilena actual: la recepción crítica de la narrativa de Diamela Eltit*, título que cita a Bolaño "... en la crónica *El pasillo sin salida aparente* (2011), en un juego de referencias ambiguas que parecen incluirla dentro de la genealogía de los poetas malditos". En este texto, Cabrera toma en consideración el vínculo entre estética y política, en donde el cuerpo juega un rol fundamental. Esto en la medida que es lo que Cabrera considera como un territorio de experimentación estética con el lenguaje, en el que se despliega la trayectoria literaria de la autora, en la que:

> Se suceden una serie de interpretaciones y resistencias por parte de distintos agentes del campo cultural chileno que dan cuenta no sólo del carácter excéntrico de la autora, sino también de disputas internas referidas a la conceptualización de las prácticas literarias y, sobre todo, al rol de las mujeres en él (Mario Cabrera, 2020)

Por su parte, Gonzalo Rojas Canouet menciona que esta obra da paso a una nueva forma de escritura que hace uso de lo experimental, y que a su vez, considera el lenguaje en su relación con el sujeto y en cómo ambos elementos "se experimentan hacia el extremo, hacia su desaparición" (2009). Además considera también la teoría que la obra utiliza para su creación, ya que la novela utiliza el experimentalismo en la medida que muestra su propio proceso de producción mediante las diversas formas que su escritura adquiere, teoriza sobre sí misma: una escritura que experimenta con el cuerpo y que constantemente pone en cuestión el lenguaje y el paradigma mismo de la escritura.

2.2.2 - Lumpérica como una obra subversiva

Nelly Richard, principal teórica del proyecto de la Escena de Avanzada (del que Diamela Eltit forma parte) y encargada de la dirección de la Revista de Crítica Cultural, es una pieza clave en la inscripción de la obra en los círculos literarios contemporáneos. La importancia de los aportes de Richard es fundamental para nuestra investigación, puesto que abordan la producción literaria de Eltit a partir de la crítica tanto al momento de su producción como a posterior de la misma, dando cuenta del tránsito que la obra ha experimentado y las discusiones surgidas en dicho tránsito. En una de sus críticas realizadas en la Revista en su edición de mayo de 1993 en torno a Lumpérica, menciona que Eltit en esta obra:

> "Invoca-convoca-provoca un lector sin duda competente en operatorias textuales por la destreza requerida en el ensamblaje de las piezas de la máquina literaria. Pero además un lector expuesto a que su protocolo de lectura sea desafiado por un plus de energía reflexiva y combativa que rebalsa el marco de la simple competencia técnico literaria y violenta las normas discursivas del sistema de representaciones ideológicas y culturales". (N. Richard, 1993)

Este "protocolo de lectura" que es desafiado por la producción literaria de Diamela Eltit invita a pensar en la obra a partir de su carácter subversivo respecto de las formas tradicionales y modernas de hacer arte y literatura. Mediante diversos fragmentos que en ocasiones se presentan a modo de montaje literario e incluso cinematográfico, y que adquieren una dimensión alegórica, Eltit repiensa la escritura y sus categorías para forjar un proyecto literario que testimonie un "afuera de la literatura", en tanto a sus límites hegemónicos. Es por ello que Diamela Eltit utiliza la forma para adentrarse en la búsqueda en torno a alguna manera que se ajuste a aquello que quiere develar mediante su literatura.

En 2008, Nelly Richard se encarga de la realización del prólogo de Lumpérica para la publicación realizada en agosto de ese año, donde se centra principalmente en la producción de sentidos en la obra bajo un régimen de vigilancia, mencionando que "la narrativa quebrada de *Lumpérica* supo hacer proliferar, en torno a la cicatriz, una textualidad fastuosa que se vale de la contorsión idiomática como

arma de subversión". Cortes y quemaduras que son plasmadas en el cuerpo de L. Iluminada para luego adornar sus cicatrices mediante la "cosmética del texto poético" (p.9), y así de esta manera, "revertir la condena histórica del sin sentido derrochando sentidos en la cosmética de la palabra" (N. Richard, 1993). En relación con lo anterior, Bernardita Llanos (2006), profesora de español, también manifiesta importancia respecto a la producción de sentidos mediante la forma en Lumpérica, de la que menciona, presenta una "estética resistente en la que la indagación sobre los espacios simbólicos y sociales más invisibilizados de la cultura chilena, no solo se exponen sino que adquieren sentidos nuevos y múltiples". Esta subversión o transgresión de la que se habla respecto a Lumpérica aparece en la obra como "(...) una búsqueda expresiva. Una expresividad otra, un desafío al discurso" (A. Berchenko, 2000), un discurso al que frecuentemente se le atribuye una voluntad de cambio debido a su componente subversivo, y a la vez, como una "expresión de apertura y de indagación" (Berchenko).

Diedra Reber, crítica cultural y literaria, en un texto realizado para la Revista Iberoamericana en su edición de abril-junio del 2005 titulado *Lumpérica: el ars teórica de Diamela Eltit*, remarca la importancia que tiene la teoría para la construcción de un mensaje político en la obra. El componente político, según la autora, radica en la propuesta de Eltit del marco teórico que utilizó para la producción de la obra. Dicho marco es rescatado por la crítica a partir de un análisis que generalmente atiende a la teoría postestructuralista y feminista en torno a la que se construye la obra, de la que menciona a su vez, se encuentra "dotada así de la habilidad de elaborar una escritura de resistencia frente al conjunto dictadura-patriarcado". Carácter de resistencia que posteriormente será considerado por Sergio Rojas en 2012 como verbos mesiánicos prescindibles en torno a la producción crítica de la obra, puesto que considera que "estos verbos describen una función teológica trascendente a la escritura".

Reber además hace alusión también a su carácter subversivo respecto a diferentes elementos que construyen a la misma, como el hecho de que la protagonista, L. Iluminada, formara parte de la puesta en escena en la plaza pública a altas horas de la noche en aquellos espacios especialmente construidos en la obra para la representación, ya cuando la luz natural se iba para dar paso así a la luz artificial del luminoso, que de acuerdo a Reber "tiene un efecto fragmentador –al igual que toda escritura que contraviene las normas literarias con pujanza, según Barthes– y subversivo, porque "garantiza una ficción en la ciudad". Este carácter subversivo también se observa en el hecho de que las horas en

que L . Iluminada se encontraba en la plaza pública eran horas que "correspondían al toque de queda, lo cual intensifica el carácter subversivo de la presencia de L. Iluminada en la plaza pública y de su actuación en ella".

Por otra parte, Raquel Olea aborda desde sus inicios la obra considerando su dimensión femenina, siendo L. Iluminada, la protagonista de esta obra, quien se encuentra fuera de las imposiciones respecto de lo que significa lo femenino, o como menciona Olea, el "ser mujer", puesto que se presenta como "lo más lacerado de una individualidad lumpen, rapada, tajeada, metáfora de lo excluido, lo carcelario, lo marginal de(s)generado en extremo" (Olea, 1993). Otra de las formas en las que se evidencia este carácter subversivo en tanto a los límites establecidos, no solo respecto a aquello que tiene relación con el arte y la literatura, sino también en su relación con la vida y lo político.

2.2.3 - Lumpérica como una obra performática

Al igual que en el concepto de experimentalismo, lo performático de la obra ha sido un elemento que suele ser considerado por gran parte de la producción en torno a la recepción crítica de la obra a lo largo de su inscripción como tal.

"Lumpérica: el espectáculo de la violencia" es una tesis de pregrado escrita en 2009 por Camila Mena Farías, quien aborda el concepto del espectáculo en torno al tratamiento de la corporalidad en la obra. Para ello, considera el concepto de neobarroco (puesto que la investigación se enmarca dentro de un seminario de Barrocos latinoamericanos del siglo XX), debido a la importancia que se le otorga a la representación del cuerpo en dicho período artístico. Elemento que también es un eje central en Lumpérica, donde constantemente se representa "el padecimiento del cuerpo" (p.13) mediante un espectáculo que pone la vista el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo, plasmando en él la trascendencia de la corporalidad a través de su suplicio, de los cortes y quemaduras (noción con reminiscencias en la poesía mística).

"La sangre y la herida, pese a la violencia y crueldad de la acción se nos presentan en una dimensión erótica, donde la protagonista se sumerge -y "muestra"- en "el goce de su propia herida" (p.15). Goce que, como ya ha sido mencionado, podría llegar a confundirse con una representación

de sufrimiento, pero que sin embargo, le permite a L. Iluminada desplegar un espectáculo que requiere de una mirada dispuesta a participar de la puesta en abismo que esta obra ofrece mediante sus "trazos neobarrocos", donde se presenta posando a la luz del luminoso, aquel cartel que les otorga su identificación, y que a su vez "funcionaría como una luz torturadora, donde a través del grito y el dolor de la protagonista comienzan a surgir las palabras, el "quiebre" del cuerpo bajo tortura" (p.18).

En relación con lo anterior, Raquel Olea escribe en 2008, como forma de hacer un homenaje a los 25 años de publicación de Lumpérica, un artículo para la Revista Taller de Letras llamado *Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit*. En el texto Olea pone en relación la escritura de *Lumpérica* con la imágen fotográfica, puesto que en la obra se pueden apreciar dos imágenes que se encuentran en estrecha relación con el contenido de la obra. De esta manera, para Olea "la relación entre imagen visual y literatura es una permanente presencia en la escritura de *Lumpérica*, tanto por los lenguajes que producen el acontecimiento del despliegue del cuerpo femenino, su performatividad, como por las formas en que estos son narrados".

Por su parte, esta relación entre imágen fotográfica y literatura nos ayudaría también a ahondar en el componente performativo que la crítica atribuye al libro. La utilidad del rescate del componente performativo en la escritura de la obra radica en dar cuenta de la multidisciplinariedad que atraviesa al texto, combinando múltiples registros y perspectivas de aproximación al quehacer literario.

Mónica Barrientos, quien años antes rescata el concepto de experimentalismo como espacio para el cuestionamiento en torno a los fundamentos de la literatura, en su libro *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit* (2019) hace hincapié principalmente en el componente performativo de la obra, acción artística que se realiza principalmente mediante el cuerpo, pues es el espacio en que se le permite a la protagonista, L. Iluminada ser y encarnar la herida a la vez que se muestra en el goce de la misma. Barrientos, menciona entonces que los personajes en esta obra:

> "(...) Por medio de una performance, muestran orgullosamente las heridas autoinferidas en el proceso de subjetivación, es decir, en la búsqueda de algún punto de fuga donde el cuerpo y el texto se fragmentan y se asumen abyectos, ya

que son cuerpos autoflagelados, sudacas, incestuosos, lacerados" (M. Barrientos, 2019, p.104)

Por su parte, Marina Gay-Ylla (2022) en su artículo *De la desaparición y la animalización: retratos de la identidad femenina a través de la enfermedad y la deshumanización del cuerpo en las obras Óxido de Carmen de Ana María del Río y Lumpérica de Diamela Eltit*, escrito para la Universidad de Salamanca, rescata el concepto de identidad femenina en la obra. Entre los diversos elementos que la autora rescata de la obra, la enunciación problematizadora sobre la categoría femenino es el principal, enunciación que "constituyó en sí un acto performativo". La autora también resalta la construcción de esta misma performance en torno al cuerpo, que pone en cuestión las formas tradicionales de la literatura y "aboga por un discurso híbrido y fragmentario". Es evidente entonces que esta acción performativa encuentra su máxima expresión en el cuerpo de L. Iluminada, quien a través de sus cortes, heridas y quemaduras autoinfligidas experimenta formas de pensar y hacer literatura.

2.2.4 - Lumpérica como una obra mimética

Juan Guayara Mora (2020), licenciado en literatura, realiza una crítica llamada "Lumpérica y las voces de la dictadura chilena" para la revista digital Tercera Órbita, en la que considera a la obra a partir de su forma, sobre la que señala la necesidad de una lectura que no encierre a la obra y su "potencial lingüístico" en el concepto de novela, puesto que como menciona Guayara, "mirarla bajo este cristal es descuidar el potencial lingüístico instalado en su discurso, donde más allá de la historia es el lenguaje que se cuenta a sí mismo como insumo esencial para mimetizarse en los escenarios de la censura dominante".

Es posible que el adjetivo "mimético" genere opiniones divididas cuando se vincula a discursos que no son propios de la derecha, puesto que en la estética clásica es un concepto relacionado con la Poética de Aristóteles y por lo tanto, con las Bellas Artes, sin embargo ya en el arte contemporáneo, se toma de la mímesis fundamentalmente la imitación. Como menciona Guayara: "Mimetizarse (...) es fundirse con la realidad para proponer otro juego de valoraciones". Bajo esta premisa, es probable que Diamela Eltit intentara mimetizar el lenguaje con la realidad que representa, de manera que ni su

forma de posicionarse políticamente en contra de la dictadura fue un impedimento para la publicación de Lumpérica, cuya superficie remite a ser catalogada como una novela, pero que sin embargo es etiquetada por la mayor parte de la producción crítica como "subversiva", "contracultural" y otros adjetivos que pretenden poner en evidencia su excepcionalidad en tanto "novela", sin olvidar el hecho de que fuera catalogada como una obra poco comprometida con la toma de posición en medio del golpe y la censura, puesto que el ejercicio de la obra no consiste en poner en cuestión el régimen militar propiamente tal, ya que la obra representa una "imagen mimética perfecta de una expresión tradicional" (Berchenko, 2000)

Es posible decir, bajo esta premisa, que la escritura se funde con la realidad, de forma que resiste a esta misma mimetizándose con ella. "Para ello, Eltit diseñó un sofisticado procedimiento y simuló un tipo de artefacto que no pareciese peligroso: el borrador de un guión cinematográfico y el simulacro borroneado del rodaje de un filme errante. El burócrata censor no fue capaz de entender las operaciones simbólicas de la escritora" (R. Miranda, 2017). Es quizás por el mismo hecho de haber evadido toda censura que el carácter subversivo o contracultural al que la obra suele relegarse despierta controversia. Por su parte, esta realidad que representa mediante el ejercicio que Guayara etiqueta como mimético nos permite, debido a su forma lejana a la escritura referencial, abordar además la obra como una alegoría del presente y no reducirla a un archivo del pasado.

2.2.5 - Lumpérica como una obra contracultural

Mónica Ramón Ríos en su artículo "Los refractados documentos de la contracultura: Lumpérica de Diamela Eltit" (2018) hace hincapié en el uso de la imagen para la construcción de la obra, en la que hace uso de lo que menciona como un "lenguaje contracultural con respecto al de la dictadura". En esta, vuelve además a retomar el concepto de barroco en la obra a partir del cuerpo y la herida, un cuerpo que atribuye como social y que tiene una estrecha relación con la escritura, la que en Lumpérica abre paso a un cuestionamiento en torno a sí misma. "La imagen, por lo tanto, tiene varios sentidos: es pose y obra de una mujer que se entrega voluntariamente al ojo ajeno; es registro en una cámara, pantalla y ojo clínico; es imagen en la retina de una audiencia; y, finalmente, es posibilidad de archivar el lecho de muerte del sujeto para el futuro".

En relación con lo anterior, Mónica Ramón manifiesta de forma explícita su diferencia de posición frente al ensayo "Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit" escrito por Sergio Rojas en 2012 del que toma la premisa de este autor quien pretende "prescindir de aquellos juicios que atribuyen a la escritura de Eltit verbos mesiánicos tales como rescatar, reivindicar, resistir, recuperar, pues estos verbos describen una función teológica trascendente a la escritura" (31). Puesto que, por el contrario, Ramón manifiesta que "esas funciones no son trascendentes al texto de *Lumpérica*, sino que están incorporadas como problemas en su escritura y en la definición misma de escritura*"*. Además, Ramón plantea la necesidad de abordar (y no eludir) el problema ético que la obra pone en cuestión, que en este caso se trata de "la academización de la lectura" (30), concepción que generalmente tiene una connotación negativa, pero que en este artículo adquiere una dimensión en torno a la resistencia a la economía liberal, es por ello que lo primero que la obra pone en cuestión es la escritura misma y no el régimen dictatorial propiamente tal.

Capítulo 3 - Crítica situada de la obra

En este capítulo pretendemos articular una crítica de la obra articulada desde la metodología de producción situada de conocimiento. Nos referimos a situarnos en el contexto actual de la posmodernidad y, junto con proponer categorías para la interpretación de la obra como alegoría del presente, dar cuenta de las marcas de nuestra actualidad en el producto resultante. De esta manera el principio estructurante que adoptamos, y que queremos explicitar en nuestra crítica, es el posicionamiento que adoptamos respecto a la sociedad chilena actual. Nuestro posicionamiento nace de la consideración de nuestra época como posdictadura, en oposición a una democracia propiamente tal, como fue teorizada en la modernidad. En la consideración de nuestra actualidad como posdictadura damos un primer paso en el objetivo de articular nuestra crítica de una manera situada y a la vez contemporánea, de acuerdo a la noción de contemporaneidad propuesta en la metodología.

Antes de proponer las categorías que logramos articular para llevar a cabo nuestra crítica de la obra, es necesario hacer una breve reseña resumen de la novela.

La acción en *Lumpérica* transcurre de noche en una plaza. Dicha plaza no es nombrada nunca en la novela, pero en la revisión de los antecedentes descubrimos que la plaza que Eltit tomó como inspiración es la Plaza Brasil, ubicada en Santiago centro. La plaza de noche sirvió como inspiración para la autora: en la noche, la plaza pierde su carácter cotidiano y deviene espacio para la representación. Sin embargo cabe preguntarse, ¿la representación de qué? En la novela, la plaza vacía y artificialmente iluminada funciona como alegoría de la crisis representacional, como imágen de la suspensión de la representación experimentada tras los años que siguieron al Golpe. En palabras de

Thayer “A partir de septiembre de 1973 (...) no hay una representacionalidad en curso sino, más bien, escena sin representación” (2006, p 16)

A partir de esta “escena sin representación” es posible, sin embargo, la búsqueda de una práctica de escritura que logre poner en cuestión dicha clausura experimentada. A lo largo de la novela Eltit adopta variados registros, desde la objetividad de la prosa al juego formal del verso, todo esto articulado desde una suspensión del tiempo diegético. No hay trama, no hay una progresión lineal de hechos. Más bien, la novela representa la repetición incesante de un rito en el que el personaje de L. Iluminada . Dicho rito bien puede ser interpretado como la voluntad que motiva al quehacer artístico de de Eltit: la articulación, mediante la fusión entre vida y arte, de una identidad propia; a la vez, el deseo de generar un efecto en la sociedad. En dicho deseo se deja ver lo programático y social de la influencia neovanguardista en la literatura de Eltit.

De noche en la plaza, L. Iluminada, la “protagonista de la obra”, lleva a cabo un rito que consiste en la autoflagelación frente a un grupo de sujetos caracterizados como “los pálidos”, una masa de individuos indiferenciados caracterizados por su manifiesta condición de marginales. Se los representa en harapos, agrupados para protegerse del frío que asedia la noche.

Dicho ritual es representado de distintas maneras a lo largo de la obra, alternando entre tipos de narrador y formas de escritura: narrado como guión de una escena cinematográfica, en verso, en prosa, objetivamente desde una posición exterior, subjetivamente explorando la interioridad de L.Iluminada. Representación de Eltit que, mediante la indeterminación de la escritura de sí misma desde distintas perspectivas, busca llevar a cabo aquella fusión entre arte y vida. La exploración de su individualidad desde el ejercicio de la escritura.

Junto con la iluminación de la plaza se representa otra fuente de luz: “el luminoso”. Figura encarnada por un aviso publicitario que, desde la azotea de un edificio, proyecta su luz sobre la plaza, sobre los pálidos y sobre L. Iluminada. Esta luz es constantemente buscada, tanto por los pálidos como por L. Iluminada. Los pálidos:

> “Están esperando su turno, para que el luminoso los confirme como existencia, es decir, los nombre de otra manera: renacen así en este transcurso purificante, ya menos

> empalidecidos, porque se borra su color verificando la pérdida voluntaria de sus anales ciudadanos. Por eso merodean en la plaza que los contiene hasta la luz, remitiéndolos hasta la felicidad antigua. Incubados de nuevo, la tecnología les da vida." (Eltit, 2008, p. 21)

Aquél luminoso es, evidentemente, una representación del avance de las fuerzas del Mercado dentro de la vida social. La fuerza inerte del capitalismo que, desde la administración del consumo, reforma el conjunto social en función de los intereses económicos de la economía capitalista transnacional. Aquél luminoso no busca control sobre el sujeto, al contrario: busca su regulación. Dentro del sistema neoliberal, basado en el individualismo, el sujeto ejerce el control sobre sí mismo. En la interiorización de dicho individualismo. Tanto los pálidos L. Iluminada, buscan constantemente ser alcanzados por la luz del luminoso. He ahí una constatación notable de la obra de Eltit: el simulacro de representacionalidad narrado en la novela es algo, a pesar de toda la violencia que implica, deseable; dicho orden del simulacro cumple incluso una función anestésica: "Mezclándose además en tono menor otros sentidos -por ejemplo- ciudadanos que en forma abrupta cesan. En la imágen el lumperio presenta rasgos de placidez, por qué no decirlo, más bien de felicidad" (p. 24). "Se presenta aquí una escena basada en la seducción que cada uno de los elementos ejerce sobre los demás. Será vista como eso, la escenificación de la seducción. Desde su resistencia hasta la entrega total…" (p. 38)

Intercalados entre los 10 capítulos de la obra, el segundo y séptimo capítulo de la obra suspenden la suspensión diegética desde la que se articula la obra. Suspensión que opera en la medida en que transcurren en un espacio distinto a la escena sin representación donde L. Iluminada lleva su ritual a cabo. Este espacio distinto, además, es remarcado por un cambio en la tipografía del texto. En dichos capítulos se representa un interrogatorio. El interrogador insiste al interrogado que le responda cuál es la utilidad de la plaza pública. A partir de esto el interrogado lleva a cabo una descripción de la plaza pública, que va haciéndose más detallada en la medida que el interrogador continúa su insistencia de que el interrogado represente la plaza hasta su más mínimo detalle.

Llega un momento del interrogatorio donde queda claro que la insistencia del interrogador funciona como una representación paródica del carácter represivo y homogeneizante de la institución

literaria moderna. Parodia de la pretensión moderna de la literatura como modo de apropiación de la realidad a través de la escritura, de la literatura como imposición de un discurso sobre la materia.

3.1 - Lumpérica como una obra explícita

Actualmente existe un amplio registro de producción crítica (ya sea literaria, académica o cultural) en torno a Lumpérica, la que no solo se amplía en tanto a la cantidad de crítica producida, sino también respecto a los sectores sociales en que se da cabida la producción crítica sobre la obra. De esta manera, Lumpérica deja de ser considerada una obra fundamental sólo por los círculos elitistas e intelectuales dentro del arte y la literatura, para comenzar a ser considerada también desde otros espacios de enunciación menos cerrados (que de todas formas, adoptan la articulación del discurso académico). Mediante el avance social en materia de acceso a la educación superior, la lectura de la obra fue haciéndose progresivamente desde espacios más marginales, periféricos en relación a los espacios institucionales hegemónicos en la modernidad. En reiteradas ocasiones, la recepción crítica ha catalogado a la obra como "académica", bajo una connotación peyorativa, que reduce la narración de Diamela Eltit a un carácter elitista. Como en el caso de Alberto Fuguet, quien la cataloga como "la reina de la academia" e incluso etiqueta a otras escritoras como "diamelitas". De esta forma, Fuguet "insiste en señalar el carácter elitista y aparentemente incomprensible de la producción eltitiana" (M. Cabrera, 2020). Es interesante reflexionar sobre dicho ejercicio de desestimar la obra de Eltit por su componente teórico, academicista.

Siguiendo el texto *La resistencia a la teoría* de Paul de Man (1990), habría que partir nuestra crítica desde la noción de la literatura como una institución con un componente de negatividad dentro de la institución del lenguaje. Dentro de dicha institución (la literaria) la teoría literaria se hace presente cuando se omite cierto componente ideológico en el análisis de una obra literaria. Es decir, cuando se atiende a la producción literaria en tanto enunciación lingüística, situada en un contexto y en un tránsito continuo de diversas inscripciones y no incorporándola dentro de un determinado discurso político. La literatura es suspensión de la dialéctica inherente al lenguaje, valoración de la retórica, de la articulación ingeniosa del lenguaje con función persuasiva. Al centrarse más en la articulación que en la noción de verdad de la que se quiere dar cuenta, la literatura puede dar cuenta

de "...cierto conocimiento negativo sobre la fiabilidad de la enunciación lingüística" (*Ibid,* p. 16). En nuestra opinión este conocimiento negativo es precisamente lo que la novela ofrece en nuestra actualidad, más allá de la escritura como resistencia ante una amenaza directa o como voluntad de transformación de la realidad. Ya en un comienzo de la novela se establece uno de sus principales propósitos: "Señalar el vicio de la mirada, lo ficticio de su ángulo" (Eltit, 2008, p.16)

En relación con lo establecido anteriormente como el valor negativo de lo literario, en Lumpérica el cuerpo es uno de los elementos que se vuelven trascendentales a la hora de desglosar esta obra y señalarla como puesta en cuestión de la representacionalidad moderna. En la autoflagelación (narrada y sufrida en carne propia por Eltit) como elemento constitutivo del rito literario que L. Iluminada realiza a lo largo de la novela hay una evidente problematización de la relación entre la definición de lo Verdadero y el ejercicio de la tortura, establecida en el primer capítulo de la investigación y profundizada a través de la lectura de la tesis de Camila Mena Farías *Lumpérica: el espectáculo de la violencia* (2009). La representación del suplicio corporal como experiencia al límite de la humanidad (cercana a la muerte) que despoja de valor a lo terrenal y añora el lugar de enunciación incontaminado que en la modernidad toma la forma de objetividad (forma representada en la tradición judeocristiana mediante la voz divina) manifiesta, a su vez, reminiscencias en el paradigma de la representacionalidad moderna. La imposición de discurso sobre la otredad como construcción de la identidad propia. Esta explicitación literaria hecha por Eltit revela el proceso histórico de abyección de lo femenino en la constitución de lo masculino, lo hegemónico. Manifiesta que la fiabilidad de la representacionalidad puede ser suspendida por relaciones de poder que buscan mantener el orden de las cosas.

Esta relación problemática entre la representación de una entidad y el proceso de exclusión sobre el que se articula dicha representación es lo que a su vez otorga al sujeto femenino representado en la obra la posibilidad de redefinir constantemente su identidad. Mediante la autonomía conferida por la institución literaria posmoderna Eltit hace patente el carácter político de la labor feminista constitución de identidad, en constante redefinición desde su negación por la esfera de lo masculino.

La corporalidad adquiere valor simbólico en la obra en la medida que la narración del flagelo del cuerpo femenino busca llevar al límite las bases del espacio institucional de la literatura: explicitar el ejercicio de exclusión de lo diferente en la imposición del discurso sobre la materia. Por eso L.

Iluminada y Eltit llevan a cabo el ejercicio de plasmar las heridas, cortes y quemaduras en su piel, a la vez que posa a los ojos de los pálidos y a la luz del luminoso, en un espectáculo que, desde el inicio advierte, "un oído no entrenado en sus particularidades podría oír allí un espectáculo de desgarro" (Eltit, p. 20). En ese sentido hay un ejercicio interesante en la narrativización de la relación entre Diamela Eltit, el sujeto femenino político y el personaje L. Iluminada.

Aparte de explicitar la violencia del ejercicio de imponer un discurso sobre una materia determinada, la obra nos permite explicita el papel que juega el mercado en la articulación de la experiencia posmoderna. Mediante la figura del luminoso Eltit representa el papel del mercado sobre el individuo de la sociedad actual (en la novela devenido lumpen, en precarias condiciones de existencia pero siempre anhelando la reflexión del luminoso sobre su cuerpo; despolitizado deseando la simulada libertad que el mercado promete), incluyéndose a sí misma (también deseosa de la luz que el luminoso proyecta). Dicha autoexclusión implica, en cierta manera, que la búsqueda de redefinir lo femenino (tanto política como literariamente) está dada en la medida en que el orden económico lo haga posible:

> "Empieza ahora a seguir los tonos que el luminoso le deja sobre su ropa. Un rayo le marca sus vestidos y la deja iridiscente. De una forma distinta a la luz de las llamas sobre la silueta de los pálidos, como si la técnica la embelleciera dejando a los otros en una tradición fantasmal.
> Esos parecen opacos y disminuidos, ella en cambio construída está" (Eltit, 2008, p. 34)

3.2 - Lumpérica a partir de la clausura de la institución representacional moderna.

Desde el lanzamiento de la novela ha sido posible apreciar cierta corriente que se manifiesta en la recepción crítica que desestima la obra por su evidente complejidad, su resistencia a articularse de

acuerdo a las expectativas que se tienen de la institución literaria tradicional. Dicha aproximación resulta insuficiente ya que no considera que es este elemento "aparentemente incomprensible" el que permite que la obra haya podido operar como cuestionamiento radical de la institución representacional moderna y, a la vez, evadir la censura en su contexto de producción. Es a través de este lenguaje radicalmente tecnificado empleado por Eltit (que no narra únicamente desde la marginalidad, ya que su registro es evidentemente el de una persona culta; más bien constituye un sujeto marginal para reflexionar sobre el espacio de poder que ejerce dicha marginación) que surge la posibilidad de explorar y experimentar en el espacio sin límites del lenguaje su propia corporalidad, la que le permite llevar a cabo una puesta en escena donde "deja oír restos de lenguaje, retazos de signos" (Lumpérica, p,19). Al dar cuenta del desfallecimiento del individuo ante la experiencia dictatorial, en momentos donde el lenguaje se manifiesta como señal de supervivencia más que como enunciación voluntaria, la autora constata desde la incapacidad del lenguaje la crisis representacional surgida del proceso de refundación nacional de la dictadura.

Es a partir de esta constatación de la dificultad del lenguaje de sobreponerse al suceso traumático desde donde, por otra parte, la obra puede ser actualmente considerada una alegoría de la actualidad posdictatorial. Esto en la medida que la obra busca llevar a cabo una representacionalidad que lidie con el suceso traumático de la dictadura desde la resistencia a la articulación reconfortante que ofrece la concepción teleológica de la historia. A esto se debe su articulación alegórica: la metaforización simple de la experiencia no logra dar cuenta del carácter traumático del acontecimiento dictatorial. Mediante la lectura de la obra y su puesta en diálogo con los distintos textos teóricos que empleamos en nuestra investigación pudimos establecer que la obra puede ser alineada con la concepción sedimental del devenir histórico propuesta en el primer capítulo. En la medida que la obra puede pensarse desde una concepción del devenir como acumulación de una ruina, como catástrofe tras catástrofe; no avanzando de cara al presente sino que fundándose siempre en la clausura del tiempo pasado. Sin embargo dicho tiempo pasado aún es presenciable como fantasmagoría en la actualidad, aunque ésta no reconozca valor alguno en él.

Es claro entonces que ya desde el comienzo de la obra se anuncia que el lenguaje y los signos con los que Diamela Eltit construye esta "novela", no responden a una lógica representacional que pretenda contar algo que ya no puede ser narrado, pues como menciona Willy Thayer (2006), la experiencia descansa en el hecho mismo y ya no es posible la representación. Es por ello que en la

obra de Diamela Eltit se evidencia un vuelco en estas lógicas tradicionales y modernas de hacer literatura, develando desde su primera novela que el régimen que se pondrá en cuestión en la obra no será el militar, sino más bien el régimen representacional neoliberal y el individuo que este produce. De esta manera Eltit abre paso también a otro de los elementos centrales en torno a los que se desarrolla la obra, la clausura de la modernidad y el cambio en el modo de socialización: "dos tipos de engranajes eléctricos: por una parte el asignado al cuadrante y por otra, el que se desliza del luminoso; esa luz que se vende" (p.17). Engranajes que le otorgan iluminación a la plaza mediante un "letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual en el proceso que en definitiva les dará la vida: su identificación ciudadana" (Eltit, p. 15). Una identificación ciudadana que se genera a partir del modelo capitalista neoliberal que consolida el golpe, cuyas repercusiones y formas de existencia (la vida de derecha y los respectivos desechos de una sociedad que progresa) construyen la actualidad.

A partir de esta constatación de una crisis representacional en la lectura de la obra nos es posible pensar la obra como representación alegórica de la sociedad chilena neoliberal. Debido a su articulación subversiva de la representacionalidad, el modelo representacional y la forma misma de "novela" son puestos en cuestión. Además, nos es posible relacionar diversos elementos constitutivos de la obra con diferentes fenómenos y/o acontecimientos de nuestra actualidad. Dicha posibilidad se da gracias al espacio de reflexión que Diamela Eltit abre en torno a los mecanismos ideológicos, simbólicos y culturales que se despliegan en el golpe como una forma de condicionar la visión de mundo mediante el ejercicio de la violencia en diversos ámbitos. En ese sentido, la presente crítica situada fue pensada como un instrumento de constatación, ya que por un lado nos permitió comprender algunos elementos problemáticos que conforman nuestra actualidad (referidos a la crisis representacional sufrida en la refundación dictatorial) y, por otra parte, nos permitió encontrar en la obra la justificación literaria de nuestra interpretación.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

En el proceso de inscripción de Lumpérica como una obra literaria propiamente tal, esta llega a constituirse de tal forma, que en la actualidad es ampliamente reconocida por los círculos académicos, culturales y literarios, principalmente por el hecho de que su escritura marca un antes y un después respecto de la literatura chilena postdictatorial, puesto que llega a inscribirse como una narrativa subversiva, contracultural, experimental y otros adjetivos que pretenden poner en evidencia la excepcionalidad de esta obra, etiquetas sobre las que se ha trabajado en la presente investigación como una forma de poner en discusión las diferentes recepciones críticas en torno a Lumpérica, que como bien pudimos observar, pueden disentir en algunas cosas, sin embargo en su mayoría apuntan a observar este carácter excepcional de la obra en tanto "novela" que se opone a un régimen de censura que a su vez, le es posible burlar.

Como esta investigación evidencia (de acuerdo a los textos seleccionados), la recepción crítica en torno a Lumpérica ha abordado la obra atendiendo principalmente a su contexto de producción, sin embargo se considera que este carácter *excepcional* que se evidenció respecto de la obra a lo largo de la presente investigación, permite dar cuenta de un modo de existencia que aún permanece (lo posdictatorial) y de esta manera, abordar la obra a partir de una perspectiva situada de la actualidad, lo que constituye el objetivo general que guía el presente trabajo. Para ello, se trabaja además con objetivos específicos que respondieron inicialmente a comprender y definir la crisis representacional, para posteriormente analizar la recepción crítica en torno a la obra. Dicho ejercicio fue lo que nos permitió analizar la obra y su producción crítica, categorizar dicha producción y agruparla a modo de discusión bibliográfica sobre las categorías de análisis de la obra propuestas por la crítica literaria. De esta manera pretendimos articular analíticamente cómo Lumpérica ha sido pensada y recepcionada desde su lanzamiento.

Una de las principales consideraciones que surgió de la realización de nuestra investigación es que *Lumpérica* de Diamela Eltit sirve como un material significativo extremadamente dinámico. Ya en la revisión de la crítica era posible atestiguar cómo el libro generó las condiciones de posibilidad para que se lo interpretara desde los más diversos espacios de enunciación. En ese sentido es posible establecer que al llevar a cabo la revisión de la crítica logramos dar cuenta de dicha condición

excepcional dentro de la producción literaria, referida al poder germinativo que la obra parece tener como espacio de posibilidad para la articulación de un sinnúmero de interpretaciones sobre la actualidad.

Como se ha evidenciado a lo largo de la presente investigación, la excepcionalidad de la obra permite pensar en nuevos paradigmas en torno a las formas de lectura tradicional. En ese sentido, se hace necesario reflexionar también sobre las metodologías con las que se aborda la literatura, articulando así nuevas y distintas formas de aproximarse a los textos, que salgan de la lógica tecnificada a la que tradicionalmente se ha ceñido la educación en Chile, siendo esta reflexión fundamental en nuestro rol docente.

De esta manera nos fue evidente la necesidad de generar una metodología situada para articular nuestra crítica de la obra, lo que a su vez le da el carácter de "memoria" que la presente posee. Esto en la medida que pretendimos manifestar, desde un posicionamiento contemporáneo respecto a nuestra actualidad y no encasillar la lectura a las etiquetas que la crítica ya le ha otorgado previamente. Pudimos, de esta manera, imprimir las marcas de nuestra actualidad en el producto final: explicitar el proceso que llevamos a cabo en la investigación y, de ésta manera, articular una imágen lo más amplia posible de nuestra actualidad. Tanto en la propuesta de una metodología como en la producción de una interpretación de la obra

Como proyecciones para futuras investigaciones consideramos que se podría avanzar sobre el robustecimiento de una matriz teórica sobre el carácter posdictatorial de nuestra sociedad actual. Si bien en nuestra investigación utilizamos algunos aportes bastante interesantes sobre el concepto de posdictatorialidad, producidos ya avanzado el s.XXI, es indudable también que la complejidad de nuestra sociedad actual hace que cualquier delimitación de un corpus teórico sea una difícil tarea. Sumado a lo anterior, manifestamos cierto optimismo por lo que vemos venir en la crítica cultural: la ampliación del espacio institucional de enunciación y, por lo tanto, un desarrollo a profundidad del concepto de posdictadura. En la medida que la crítica cultural siga sufriendo de éste proceso de ampliación y apertura, característico en la sociedad de bienestar individual actual, habrá una ampliación cualitativa (del concepto de posdictadura, de la labor de los estudios culturales, de los posicionamientos críticos respecto al orden actual) y cuantitativa (debido al cada vez mayor acceso

de los sectores populares a la academia). Ésta consideración, a su vez, nos permite poner cierto freno al fatalismo que surge en la lectura de la obra: considerar que aunque la historia se funde sobre sí misma en una sucesión de catástrofes, aún está dado el espacio para la redención de los sujetos oprimidos por el orden social actual. El problema sería, quizás, que dichos sujetos oprimidos que claman por la redención ya son incapaces de pensarse a sí mismos como manifestación del pueblo.

ANEXO

En el siguiente apartado se incluye la crítica literaria sobre la que se trabajó para la realización de nuestro trabajo.

1. **Gligo. A. (1985). *Lumpérica. Un libro excepcional.* Revista Mensaje.**



Lumpérica

UN LIBRO EXCEPCIONAL

AGATA GLIGO

Diamela Eltit: **Lumpérica,** Ediciones del Ornitorrinco, Santiago, 1983.

Repitiendo lo elemental: como toda obra de arte —o tal vez más que cualquier obra de arte— este brillante libro no sería lo que es sin su forma. Experimental, ha sido llamada. Un adjetivo que, naturalmente atrae en un sentido y aleja en otro. Atrae por lo que implica de juego, de búsqueda formal, de falta de solemnidad. Aleja por lo que el "experimento" pudiera tener de gratuidad, de cabriola prescindible.

Sin embargo, esta novela experimental tiene como pocas esa condición de necesariedad que parece esencial en la creación artística. ¿Podría esta escritora haber escrito otra cosa? Más bien, ¿podría no haber escrito esta obra? Podría —pregunto— en el sentido de la carta de Rilke: "Investigue la causa que lo impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón". Hay —sin duda— un mundo con coherencia propia, que mueve a Diamela Eltit a escribir así y no de otro modo: nos encontramos frente a uno de esos libros que —a pesar de su manifiesta y cuidadosa elaboración— parecen haber elegido a su autora para que los escriba y no lo contrario.

En un espacio único y delimitado: una plaza pública, "que prendida por redes eléctricas garantiza una ficción de la ciudad" (p. 7) y en un tiempo que en la obra es una noche —pero que en la realidad correspondería a meses, años, o la vida entera— la protagonista, cuyo sólo nombre: L. Iluminada irrumpe desde el principio como refulgente elemento poético, se expone a la luz de un aviso al que la ficción literaria ha premunido del poder de imprimir u otorgar ilusión de identidad a los que alumbra con la letra, la luz o el color adecuados: "Porque el frío de esta plaza es el tiempo que se ha marcado para suponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y apagará, rítmico y ritual en el proceso que en definitiva les dará vida: su identificación ciudadana" (p. 7).

La obra se desarrolla en torno a esta situación-símbolo. L. Iluminada pasa la noche en la plaza. Los sucesos exteriores u objetivos son escasos, casi nulos. Sin embargo, la peripecia de un lenguaje fuerte va dando vida a una aventura intangible. Pareciera que una conciencia externa al personaje —sea la luz del letrero, la mirada del lumperío, el lente de la posible filmación— la completa, la ayuda a existir, o más exactamente, a ser. Miradas desembozadas u ocultas la buscan durante toda la novela y ella cuenta permanentemente con el hecho de ser mirada. Esta presencia de un ojo ajeno tiene la virtud de acrecentar su energía erótica. La protagonista tiene —y transmite— una poderosa sensación de su propia sexualidad: una sensación que empieza y termina en ella y que no parece perseguir la posesión masculina. Una especie de motor vital, una carrera continuamente reiniciada: "Emprende trote nuevo más cuidadoso aun, más lisonjero el sonido peculiar de esos pastelones que ubican sus cascos de mejor manera" (p. 56), un goce —o dolor— de su propia existencia física, un despliegue de fuego animal que no la conduce al encuentro "de los anticuados ritos" (p. 57), sino constituye un peculiar camino hacia su propia identidad: "Pero ¿cómo se tienta a la luz eléctrica?, ¿bajo qué mecanismo la perturba?, si relincha, si muge o brama, si se estira perezosa como gata, si se arrastra como insecto bajo los bordes del farol, si croa, si pía ¿hará que ese cable la cabalgue?" (p. 59). "Ha olvidado a los pálidos en su espectáculo de tentación a la luz eléctrica. Pero no, no es del todo así. Esta omisión es necesaria para llegar de pleno a la autonomía de refulgir sin impedimento, sin más luz que la de sus propios cueros" (p. 60).

La presencia de su ser de hembra es muy fuerte en la obra. Sin embargo, pareciera que lo que pretende en su diálogo con el luminoso es la amalgama de todas sus identidades: de mujer, personal, intelectual y colectiva. Sin duda, la particular savia femenina constituye un vehículo especial de aproximación. Pero ella busca fundamentalmente su identidad social y en ella disuelve su faceta femenina. Necesita confundirse con "los desarrapados de Santiago (...) que han venido a buscar su área: el nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido" (p.

7). Necesita confundirse o relacionarse o encontrar su lugar con los seres de la marginalidad, "los pálidos", como los bautiza en la novela. Son el **lumpen** que llega a la plaza, sí, pero no son los únicos al margen, también están los que se abandonan " en el mismo país que nos condenó" (...) "marginados de toda producción" (p. 122). Por eso se sume "en el éxtasis de perder su costra personal, para renacer lampiña, acompañada de todos ellos" (p. 8).

El gran asunto de este libro novísimo se inscribe, entonces, en esas preguntas viejas como el mundo: ¿Quién soy? ¿Quiénes somos? ¿Qué lugar ocupo? ¿Cuál es nuestro rol? A las cuales se agrega un acento prestado por la contingencia, pero devenido fundamental: ¿Cuál es nuestro papel ahora? ¿Qué lugar ocupamos en esta ciudad, en este país y en este tiempo? Y su papel —de escritora— la hace clamar: "Pero ellos, los condenados, nos insisten en su búsqueda y Santiago se perfila en quimeras". El oficio, el rol que cada uno juega en el espacio ciudadano, aparece como elemento clave de las respuestas. Dice la autora de su heroína: "Ha adquirido otra identidad: por literatura fue" (p. 16).

La fusión entre vida y oficio —en la trama concreta vida y literatura— informa hermosamente la totalidad del libro. Cuando, por ejemplo, "se tenderá en la plaza sin sus borradores, dejará que el césped la contagie" (p. 179) o cuando "por primera vez su sonrisa la convulsiona, ha visto la frase completa y se arrastra sobre ella para frotarse".

Hay más: no sólo el oficio afirma la vida, confiere identidad. El propio libro y su autora se miran a sí mismos, se exigen rigor, se prohiben las concesiones. No se dejan vencer "por la tentación de estampar sus excedentes" y viéndola le han confirmado su particular estilo". Así, aunque parezca contradictorio con la identidad colectiva perseguida —o alcanzada— esta exploración profunda del ser y de la realidad por la literatura puede significar soledad.

El rigor, la prohibición de concesiones se extiende también al lenguaje. Imposible otra cosa: el lenguaje es el gran protagonista de **Lumpérica**. Logra que acompañemos a L. Iluminada en su hazaña estática, que le creamos. La plaza fría y fantasmal, la noche interminable, los desplazamientos repetidos nos envuelven, nos retienen. ¿Por qué?

Es un lenguaje en que resuenan ecos de lo mejor de nuestro idioma. Ecos, ritmos muchas veces oídos —el siglo de oro viene a nuestra mente— asimilados por Diamela y que han abonado y enriquecido un estilo rico de por sí. Eso golpea al lector desde la primera página, mucho antes de llegar a la confesión de la autora: "Castellano esfuerzo ha desplegado para reubicar su diseñado espacio" (p. 176). Castellano esfuerzo que ha producido un lenguaje tenso, fuerte, elegante, originalísimo por la elección de vocablos cultos y su combinación con los corrientes y una cierta ruptura de la frase, "Castellano esfuerzo", cuya calidad se sostiene durante todo el libro.

> "...el lenguaje es el gran protagonista de Lumpérica"

Hemos dicho que el argumento de la obra es casi inexistente. ¿Es **Lumpérica** una novela? Así se ha califi-

que agregar que es también un gran poema, en cuyo interior las formas se diferencian. Los mismos sucesos, al ser tratados de maneras diversas —y hasta en géneros literarios diversos— parecen adquirir una realidad y fuerza cada vez mayor. Porque al desarrollo primero en una prosa de alto vuelo poético e idiomático, se intercalan los mismos hechos reexaminados bajo el ojo crítico y técnico de una posible filmación. En los capítulos 2 y 7 el lenguaje preciso y escueto del interrogatorio tiene la virtud de mostrarnos el tema y la plaza en una escalofriante desnudez. En el capítulo 3, la parte animal de la protagonista corre libre y suelta en fragmentos de gran belleza que subrayan y desarrollan su peculiar postura sexual. En el capítulo 6 se profundiza en los sentidos del oficio creador —siempre la literatura— y se la presenta en sus diversos fines —evasión, burla, ficción, abandono, objetivo, engranaje, etc.— en poemas que examinan el tema, pero que además tienen un valor en sí mismos y podrían ser considerados independientemente de la obra.

El juego del lenguaje prolonga hasta el amanecer el balanceo entre el cuerpo viviente y la vida recreada, entre los movimientos reales y los apodos, nombres o letras que lanza el letrero luminoso. Ella, L. Iluminada, "no podía equivocarse y creer erróneamente que era impresa por una letra que nunca le había correspondido en realidad" y supo "después de una corta mirada que le era imposible precisar con certeza una combinatoria exacta. Que dos, tres o cuatro letras podrían caber sobre ella si se paraba en el lugar preciso" (p. 193). La energía creadora y la experiencia vital —recogidas y plasmadas en toda su profundidad— y la realidad —introducida y multiplicada por la

2. Valente, I. (1984) Una novela experimental [artículo] El Mercurio (Valparaíso).



El Mercurio. Stgo. 25-III-1984. P. E 3

Diamela Eltit:
Una Novela Experimental

Por Ignacio Valente

HACE tiempo que no leía una novela tan "difícil" como ésta de Diamela Eltit, *Lumpérica* (Las Ediciones del Ornitorrinco). Para los relatos difíciles, de apariencia indescifrable y de escaso o nulo suspenso narrativo, he solido usar un criterio bastante hedonista: si su desafío como jeroglíficos del lenguaje no viene compensado por el suficiente interés (el interés elemental de saber qué ocurre en la página siguiente), entonces me doy por vencido. Me vence el tedio: no cultivo el aburrimiento como sistema. Siempre he sostenido, sin embargo, una excepción: si el texto narrativo se deja leer como poema, prosigo la lectura, ya que no se pide amenidad a un poema, porque su protagonista es el propio lenguaje. Pues bien, creo que es el caso de *Lumpérica:* me ha movido a leerla como se lee un poema, y aún en aquellas páginas que permanecen indescifrables para mí percibo un rigor poético del lenguaje: presiento una coherencia oculta.

Desde luego, sólo por analogía podemos llamar "novela" a este texto, ya que, en su afán experimental, rompe con casi todas las convenciones del género. En vez de un argumento o una historia, con personajes o caracteres definidos, nos encontramos con una sucesión de "vistas" o "tomas" —diez perspectivas, una por capítulo— que enfocan siempre el mismo escenario: una plaza nocturna de Santiago (o de ninguna parte) donde una mujer, protagonista única que se llama L. Iluminada, se ve sometida a la violencia de la multitud anónima que se llama "lumperío", marginalidad social pura que es solamente ojo, pues parece existir y haberse congregado en torno a la mujer "nada más que como complemento visual para sus formas". Pero aún la mujer con su lumperío a cuestas parece tener sólo existencia visual, pues el "ojo" final —por mediación tecnológica— es una cámara filmadora, y todos los acontecimientos son "tomas".

Creo que la novela intenta —y a menudo consigue— una extraña fusión de tres elementos: lo visual luminoso, lo sexual orgiástico y lo verbal bautismal. Desde el nombre de la mujer en adelante, la luz es un verdadero protagonista de la acción: luz nocturna, artificial, eléctrica, como para borrar toda huella de "naturaleza" en este sofisticado espectáculo. Lo que ocurre dentro de esa luz es algo vago pero esencialmente erótico: la mujer como hembra llamando al ojo masculino. A su vez este acontecimiento es puramente verbal; la mujer en su índole lumínico-verbal —y por extensión los pálidos "lúmpenes"— reciben su bautismal nombre. El texto circula en torno a estos cuatro ejes verbales: *himen / lumen / nomen / lumpen.* Lo que pasa entre ellos no es expresable en forma de síntesis o descripción, y aún a veces resulta indescifrable; pero la "selección de realidad" de esta plaza nocturna, y de esta protagonista femenina que es toda mujer y cada mujer, y de esta atmósfera de "arte" que es la luz eléctrica, nos convención quiere ser ella misma, a su vez, "acción de arte". Y el inevitable límite de esta imposible empresa es justamente ése, como literatura: que lo plástico esté del todo verbalizado y ocurra entero dentro de la palabra es algo intentado e incluso sugerido con frecuencia en el propio texto: pero a veces el lector percibe la diferencia y aún la distancia entre lo visual y lo verbal: lo visual relatado es a ratos externo a lo textual.

Que todo ocurra en un solo espacio —la plaza— y en un solo tiempo —la misma noche— no es una simple unidad de acción dramática como la del teatro clásico: es el punto de referencia único para la estructura circular del texto, que da vueltas y vueltas en torno al mismo centro. Y más que circular, su estructura es concéntrica, pues el radio del círculo varía de capítulo en capítulo. Y más que concéntrica, la estructura es espiral, porque recupera siempre el mismo suceso a una distinta altura, como explorando en el lenguaje las posibilidades de la misma situación —L. Iluminada en medio del lumperío— por el método de las hipótesis múltiples.

Es natural que esta "investigación" incorpore entonces una variedad de géneros literarios: es narrativa en lo esencial, pero hay dos capítulos que son estrictamente objetivos y dramáticos (concentran todo el diálogo existente en la novela, y lo hacen bajo la formensión general de este lenguaje, se concentra a veces en escrituras que son estrictamente las del poema: por ejemplo el capítulo 4, a mi entender el más logrado, que se inicia con un poema y tiende luego aceleradamente al poema, a medida que la mujer se animaliza y la sintaxis se arremolina: "L'incesto actúa de indolora forma. Funda y precisa el continuo apellido, animal detestable que avala su hundida superficie, en el gris de su untada salival especie. Suda sedimenta sala su entramado: la destetan a temprana hora, madre más impía su madona master para dejarla en el cemento de la plaza". Es frecuente que esta prosa mezcle, en rápida sucesión, formas del argot popular con modos de decir elípticos y barrocos como del siglo de oro español, idiomas deshilachados y casi ininteligibles con incesantes juegos de palabras.

Un principio casi hegeliano preside la relación de L. Iluminada con su lumpérico público y con el ojo de la cámara oculta: somos lo que somos en la conciencia de los otros, la mujer sólo existe en cuanto es vista. Como contrapunto interno de este principio, la novela pone en marcha una fenomenología de la conciencia femenina del propio cuerpo, el modo de sentir la mujer su corporeidad, con un énfasis especial en las zonas más marginales de esa conciencia, que a su vez es un correlato de la marginalidad social del lumperío. Sé que me he expresado "en difícil"; el lector sabe que no me gusta hacerlo. Me ha resultado inevitable para no

3. Olea, R. (1988) El cuerpo femenino, su lenguaje, su escritura [artículo] Raquel Olea. La Época.



El cuerpo femenino: su lenguaje, su escritura

La teoría neofeminista ha desconstruido la mitología del cuerpo femenino en su función receptiva y pasiva

RAQUEL OLEA

El cuerpo femenino tradicionalmente hablado por los poetas, idealizado o deformado en la percepción de artistas plásticos y visuales, tradicionalmente objeto de deseo, satisfacciones voyeristas y publicitarias en los medios de comunicación de masas, comienza a ser mirado, hablado y asumido desde otras dimensiones por las mujeres que indagan su identidad reflexionando en la escritura.

La mujer ha sido y sigue siendo material "eterno" de inspiración poética. Su imagen se confunde con la del amor en el imaginario masculino que es el que finalmente ha fijado su representación: *Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, te pareces al mundo en tu actitud de entrega* dice Neruda, en una apropiación *kitsch* de la amada. Por su parte, Octavio Paz en su poema **Piedra de Sol**, declara *voy por tu cuerpo como por el mundo/ tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia/ la sangre sus misteriosos paralelos, / mis miradas te cubren como yedra/ eres una ciudad que el mar asedia, / una muralla que la luz divide/ en dos mitades de color durazno, / un paraje de sal, rocas y pájaros/ bajo la ley del mediodía absorto/ vestida del color de mis deseos/ como mi pensamiento vas desnuda.* Las citas podrían ser abundantes. La mujer metaforizada en imágenes que la confunden con el universo repite la oposición activo/ pasivo que representa la oposición masculino/femenino.

Luce Irigaray en su libro **Speculum de la otra mujer** (1974) dice: "Se puede sostener sin la complicidad de poderosos intereses que implican una cierta ceguera la afirmación de que lo masculino comprende el sujeto, la actividad y la posesión, mientras que lo femenino perpetúa el objeto, la pasividad y la no posesión o impropiedad del sexo". Más adelante agrega: "Y esto basta para hacer decir a Freud que este estado de cosas es tan antiguo que encuentra su legitimidad e incluso su racionalidad en la filogénesis".

Revisando y cuestionando el discurso freudiano de la sexualidad centrada en lo masculino, la teoría neofeminista actual ha contribuido a descontruir la mitología del cuerpo femenino en su función receptiva y pasiva. Desde esta perspectiva, la femineidad aparece como una interrogante enigmática e irresuelta.

Las mujeres, sin embargo para poder recrearse en el lenguaje, como lo han hecho los poetas, necesitan una toma de conciencia de su propio cuerpo, de ese lugar hueco, vacío,donde se gesta la vida: "Llegar a gozar de la recreación, requiere recuperar la conciencia de ese espacio interior y aprender a soñar despiertas: aprender a hallar en el propio cuerpo la inspiración y el placer", dice Magda Catalá en su libro **Reflexiones desde un cuerpo de mujer** (1983). Por ello, en la actualidad las mujeres que reflexionan desde el lenguaje interrogan su propio imaginario; lo descubren, lo develan; inventan el lenguaje que nombre el propio cuerpo; indagan en su fantasía y en zonas mentales que están más allá de la conciencia; transforman el cuerpo en materia de lenguaje poético y en su asunción se piensa la única y posible identidad mujer.

El cuerpo como material y sujeto de la escritura opera como espacio de cruce y confluencia de lo individual y lo colectivo, de prohibiciones y tabúes, de historia(s) y subversiones, de censuras y supresiones, de fragmentos e identificaciones.

Eugenia Brito, poeta chilena, autora de **Vía Pública** (1984) y **Filiaciones** (1986) busca construir un sujeto poético que habla desde un cuerpo de mujer en la confinación y el aislamiento, fragmentado y fragmentario en su precariedad. El cuerpo individual se identifica con el cuerpo social al que pertenece y el lenguaje poético evidencia las mutilaciones y supresiones de una historia construida también de fragmentos y retazos arbitrariamente seleccionados. La poesía de Brito busca recomponer los fragmentos de un cuerpo individual y colectivo; busca constituir un sujeto de la escritura. El cuerpo lenguaje, cuerpo histórico, se interroga a partir de sus marcas, de sus filiaciones con la tradición y la historia de la que es producto: *Cubriré tu cuerpo / con mi cuerpo / y aunque no tengo tu hermosa cara / ni tu piel lacada / ni tus montañas de público temblor / sé que te arroparán de mis pechos / y que tu boca firme en la chupada / podré gritar al menos uno de sus sueños* (**La Pasión**).

Soledad Fariña ha publicado **El primer libro** (1985). En ella, la creación poética es espacio de reflexión desde el lenguaje. Su poesía busca nombres inéditos, primigenios, descontaminados de todo discurso dominante. Lenguaje y cuerpo se funden en su potencial gestor de reflexión y creación. Reconocer el cuerpo, re-nombrarlo es parte de una indagación que se da en la palabra poética. La sujeto de sus poemas asume un lenguaje narciso que se despliega en goce y placer del acto creativo: *de arena pantanosa / dos vocales O E / Viaja y roza los bordes mi arenilla dormida / Adentro más adentro de la cavidad sonora / tus vocales las mías / en el ronco gemido. / Me aferro a mis moluscos Penetro las papilas / adentro más adentro llego hasta el estertor / al eco de otra lengua La camino / recorro la nostalgia la cerco / Pero a la piel no llegan claros los enviés* dice en un poema inédito.

En su tercer libro de poemas, también inédito, Carmen Berenguer gesta una escritura de la marginalidad y la violencia individual e histórica que todo cuerpo de mujer sobrelleva en sí. Violación y violencia se confunden en el uso instituido del cuerpo mujer que las convenciones cristiano-occidentales han impuesto. La sujeto de **A media asta** escribe desde una subjetividad que ha asumido en sí la marca de toda violencia histórica ejercida sobre el cuerpo mujer. Carmen Berenguer reivindica el discurso de una oralidad que ella absorbe y transforma en lenguaje poético: *Las ojos vuelos / en el viento escrito: Ondas / La mar pues bramando: llama/ al ojo que le sonríe / por el ojo que dice / al otro ojo / porque los ojos fueron sacados / mamita / para que nunca vieran.*

Por su parte, en la narradora Diamela Eltit, autora de dos novelas, **Lumpérica** (1983) y **Por la Patria** (1986), la palabra que nombra el cuerpo posibilita la reelaboración del tabú del incesto y la relación con la madre; cuerpo origen del propio cuerpo que se nombra. El lenguaje desencadena efectos subversivos en relación con las normas y convenciones establecidas.

Por cierto, esta breve observación no pretende agotar los plurivalentes significados del cuerpo femenino; su lenguaje, su escritura. Más bien intenta llamar la atención sobre una lectura orientada a liberar estos sentidos en un texto literario. □

Anexo

1. Olea, R. (1993). *El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit.* Revista chilena de literatura, *42* (p. 165–171).

Revista Chilena de Literatura no. 42 (Agosto de 1993)

EL CUERPO-MUJER. UN RECORTE DE LECTURA EN LA NARRATIVA DE DIAMELA ELTIT

Raquel Olea
La Morada Chile

Leer hoy la producción literaria de Diamela Eltit(1): exige tanto una incorporación de su recepción crítica como una lectura del proceso de su instalación y legitimación en la institución literaria, como elementos de su actual productividad. Una actual lectura no puede obviar ese proceso de recepción y legitimación cultural como operación de reconversión de los sentidos político-culturales y de los significados literarios de esta producción.

Revisar el recorrido de la producción de Diamela Eltit implica, por una parte, revisar la trayectoria interna de una escritura, en su ambigua asunción del género novela como lugar de soporte de su narrativa; como señala E. Brito. *Lumpérica* provoca en el escaso medio ambiente literario chileno una reacción dual: fascinación, por un lado; horror, denotado como oscuridad y cripticismo"(2).

Una crítica tradicional e interesada en la preservación de los órdenes institucionales no pudo hacer otra cosa que calificarla peyorativamente de novela críptica, experimental o ambiguamente ubicada en las fronteras de lo lírico, con lo cual se operó un primer momento de aislamiento y confinación de los textos al reducto de lo elitario o lo marginal.

Lo cierto es que la dificultad de leer estas novelas se centró, en un primer momento, no sólo en su carácter de transgresión, a ordenanzas literarias: órdenes de los géneros, subversiones sintácticas y de construcción del texto que explícitamente la autora se propone, sino también a la desobediencia política que significó hacer una literatura de subversión, fuera de una determinada concepción de la literatura manejada por los sectores de izquierda que se adjudicaban la representatividad de la oposición político-cultural en esos años en Chile. Esos sectores también ejercieron un boicot sobre producciones que des-califican de vanguardistas, elitistas y no directamente comprometidas con el proceso de recuperación democrática y denuncia de la represión.

¿Dificultad del medio cultural chileno de esos años de recepcionar textos innovadores y efectuar operaciones de lectura que estuvieran fuera de los códigos de resistencia instalados como válidos por la aquiescencia de posiciones de izquierda oficial y comités de derechos humanos u oficinas de amnistía?

¿Dificultad de aceptar una propuesta innovadora que transitara desde el no poder cultural de la escritura de mujer?

Afortunadamente algunos contados espacios de recepción literaria han ido legitimando también en estos años en Chile otras operaciones de lectura. Me refiero a lecturas que abren los métodos y esquemas rígidos de interpretación del texto a sistemas conceptuales tradicionalmente fuera del dominio de la interpretación literaria; sicoanálisis, teoría femenista, concepciones pluralizadas de comprensión de la

historia y lo social, que han contribuido a liberar definitivos aportes de sentidos, político-social y de crítica a órdenes culturales, en textos y producciones como la que aquí examino.

Producción que claramente inicia su trayectoria con intenciones de trastocamiento a poderes instituidos, y de transgresión a ordenanzas consolidadas. En la escritura de Eltit, el texto adquiere la doble dimensión de espacio descentralizador y descentralizante de políticas socio-literarias y culturales. Dimensión que no podría hacerse productiva en un ejercicio de lectura ordenado desde los poderes que el propio texto pone en cuestión.

Su tránsito cultural, no es en este sentido un camino del margen hacia el centro por cuanto el propio texto propone políticas literarias fragmentarias, pero sí se marca en un camino textual perturbado por la mutua resistencia del poder de la institucionalidad y el mercado a productos incómodos y de incierto lugar; textos de destino originalmente imprevisible. Por su parte, los propios textos gestionan su desarticulación como ejercicio de contrapoder.

Diamela Eltit, destaca E. Brito, "es quien desde el género novelesco, genera una brusca transgresión a los modelos dominantes haciéndolos aparecer en la superficie de su narrativa, para difuminarlos y volverlos a plantear desde otros mecanismos que, trazando sobre la materia lingüística una vertical que oscurece sus paradigmas, los reabre hacia un modelo nuevo de lectura"(3).

No pienso que esta literatura proponga sólo el reemplazo de un modelo de lectura por otro, sino más bien son textos que se abren a lecturas móviles, que no podrían dejar de incorporar las distintas transgresiones, como factor de des-orden, es decir de gestión de otros órdenes —textuales, culturales—; como elementos enriquecedores de su propuesta de sentidos y de significación literaria. Entiendo como desorden, cualquier gestión que intente trastocar el cuadro de normas y codificaciones, vigentes en cualquier sistema establecido, para a partir de esa movilización desestructurante de sus elementos, alterar lineamientos y buscar otras dicciones y otras relaciones posibles.

Adscrita a ciertos principios neo-vanguardistas, en sus comienzos, es posible detectar en la escritura de Diamela Eltit (des)ordenamientos que surgen de:

1. El deseo de interrogar materiales de la escritura; los géneros, como categorías siempre difíciles de movilizar. Me refiero a la identidad del texto.
2. La provocación que surge del modo de interrogar los discursos de hermandad patria, familia, identidad latinoamericana, en textos que surgen en situación social de censura, clausura, represión, quiebre cultural, evidenciando el debilitamiento de dichas retóricas. Me refiero a la identidad latinoamericana.
3. La subversión a órdenes arcaicos: genéricos, parentales, mentales, familiares, subjetivos. A partir del señalamiento de los desbordes de pulsiones de poder y deseo operado en y por los cuerpos, esta escritura plantea una pregunta por la (in)movilidad de los órdenes sexuales como espacios de lo real, lo imaginario y su evasiva de respuesta a los mandatos y poderes que los administran. Me refiero a las identidades sexuales que estos textos interrogan.

Haciendo de la analogía una operación posible de lectura quisiera ver en la transgresión de los órdenes genérico-literarios, un paralelismo que se desplaza hacia la transgresión de los órdenes genérico-sexuales. Ambos organizan cuerpos socioculturales que asumen o resisten las ordenanzas de sus funcionamientos. Es la deconstrucción de esos órdenes lo que intento leer en esta escritura.

Propongo, entonces, como una primera aproximación al complejo problema de una crítica que pueda conducir a liberar los trastocamientos a los órdenes de los géneros, leer en la producción literaria de Diamela Eltit el objeto cuerpo como espacio de contención de depósito, de experiencias: sexuales, sociales y culturales que configuran identidad al margen de los órdenes culturales de los géneros, en la medida que (des)articulan subjetividades, roles y estereotipos de lo masculino y lo femenino como categorías culturales inmóviles y fijadas en la construcción de una simbólica fundamentalista de lo paterno y lo materno. Intento una lectura que inscriba el cuerpo como espacio de experimentación transgenérica, que gestiona (des)identidades culturalmente riesgosas.

Intento leer el cuerpo haciendo uso del concepto "objeto" en la acepción que le otorga Josefina Ludmer, "lo que se lee en la escritura otra o de otros. La categoría de objeto abre el espacio de la crítica porque refiere a la materia que se recorta o construye para leer (determinadas escenas de palabras, nombres, historias en palabras, vacíos de palabras, relaciones y sociedades de palabras) y el sentido que se les da y que es indisociable de su construcción (en esos objetos pueden leerse universos, sociedades, sistemas, sujetos, pasiones, historias y cuerpos diversos)(4).

CUERPOS DE(S)GENERADOS

Sexo y género se han configurado en el imaginario cultural como una analogía de identidad, cuyo cuestionamiento significa, al menos, una tremenda amenaza a las identidades definidas principalmente por su función en la reproducción de la especie. En el actual sistema de representaciones la cadena significante macho-hombre-masculino en oposición a hembra-mujer-femenino no da lugar a cruces, quiebres, intersecciones, que posibiliten otras identidades que aquellas normadas desde los sistemas que han reglamentado las articulaciones sociales. Cualquier ruptura, omisión, acumulación o quiebre de los datos que conforman esa cadena propicia un sujeto *degenerado* es decir fuera de la ley que ordena, en este caso específico, el funcionamiento de los sexos. Sin embargo, la fijación de la identidad masculina o femenina responde más que a las experiencias propias, específicas de los cuerpos culturizados: hombre o mujer, a las construcciones simbólicas que de las funciones reproductivas ha configurado la ley patriarcal. La construcción simbólica de los cuerpos ha suprimido las experiencias de su materialidad como proceso de experimentación de identidades móviles, transitorias; historizadas. Lo masculino y lo femenino se han afianzado cada vez más como categorías abstractas y esencialistas.

Hay múltiples hilos por donde armar metáforas de las simbólicas de lo femenino y lo masculino, como opuestos: las oposiciones público/privado, cultura/naturaleza, activo/pasivo, razón/intuición, escritura/oralidad, centro/periferia, etc., han servido para afianzar construcciones que hoy, constatadas las crisis del patriarcado, de la modernidad, de las utopías, en otra situación histórica empiezan a fragilizarse.

Aprehender los cuerpos como espacios de políticas y poderes diversos: cuerpos deseantes, pulsionales; espacios exploratorios, resistentes a los mandatos de las leyes de la reproducción como opción única, significa como primera instancia hacer un reconocimiento a una existencia móvil, plural; por tanto de(s)generada, por tanto fuera del régimen ordenador de los géneros esencializantes e inmovilizadores.

Variadas imágenes de cuerpos actuantes nos muestran hoy en las concepciones de la moda, en las posibilidades de la cosmética, en la cirugía plástica y otros gestos, cruces, intervenciones, acumulaciones enriquecidas por las potencialidades de los cuerpos como territorios a re-habitar.

En este sentido pienso que la literatura de Diamela Eltit construye una máxima

productividad del cuerpo como depósito de experiencias que implícitamente proponen identidades que, o bien incluyen acumulativamente experiencias pre-signadas, o bien generan intersecciones, cruces o quiebres que hacen surgir, como rasgo fundamental, la identidad de los personajes. En esta ocasión privilegiaré mi (a)cercamiento a los cuerpos de personajes "femeninos".

Desde esta perspectiva, una primera aproximación a la producción literaria de Diamela Eltit nos hace visualizar en su literatura la construcción de cuerpos que juegan sus identidades en distintos espacios y contextos sociales, haciendo de la pregunta por la identidad (individual, social) un tópico de su escritura; espacios mayoritariamente obstruidos, encerrados, cercados o desarticulados de las geografías legitimadas como social-público. Anti-espacios en sus modos de producir sus relaciones de poder, contienen cuerpos emergentes, cuerpos residuales, cuerpos bullentes, cuerpos devastados autoproducidos como espacios rituales que desde una gestualidad iniciática o inaugural proponen su constitución de identidades articuladas en la desconstrucción de relaciones parentales y oposiciones establecidas.

Es la marca de la experiencia en los cuerpos, aquello que, como huella, como trazo construye y transforma identidades en los personajes de sus novelas. Cito en *Lumpérica*: "y así de vencidos en vencedores se convierten" o en *Por la Patria*: "Seré de vencida en vencedora especie". Cuerpos iniciados que en *El cuarto mundo* y *Vaca sagrada* se harán trayecto hacia su propio poder, movilizado desde la des-identidad de los sin historia en lugares de desamparo y marginalidad. Camino que se hace correlato de la historia latinoamericana en que estos textos buscan inscribirse. Cuerpos/textos que se presentan como ofertas en clave al desciframiento de sus sentidos e identidades. Cito: "La literatura se construye de azares, de la llegada hipotética a la plaza de unos cuantos que se sientan en los bancos para que los otros los miren y los descifren". (*Lumpérica*). La administración de los cuerpos (textuales-sexuales) por sus propios usuarios, articula lo incestuoso, lo cruzado de una gestión que instala la crisis de géneros y territorialidades; geográficas, corporales, literarias-indefensas.

Centraré mi lectura de estas novelas en el gesto curioso de averiguar en los cuerpos: sexuados, asexuados, transexuados, plurisexuados, la proposición de identidades sociales que despliegan su actuar desarticulándose de demandas exigidas culturalmente.

Los cuerpos construidos en las novelas de Diamela Eltit usan y abusan de sus atributos "tomándose todas las atribuciones" deseantes que los modelan en relaciones textuales fundamentalmente gestionadas en tensiones de poder.

La literatura de Diamela Eltit se fundamenta en la construcción de cuerpos como espacios físicos señalados por su sumisión o resistencia a los poderes sociales e individuales que los articulan: la costumbre, la ley, los sistemas de normas morales.

Es en este sentido que a partir de una resemantización de experiencias y prácticas que aparecen centradas en su propio poder de repliegue y despliegue, y no en las categorías de lo masculino y lo femenino, ejercitan una resignificación de simbolizaciones culturales. Esta lectura intenta privilegiar un corte, abrir una sajadura en su entramado. *Lumpérica*, su primera novela se propone como un ceremonial de cuerpos, centrifugados por el cuerpo de una mujer, *L. Iluminada*, exhibida por los focos de la plaza; expuesta, objeto de la mirada voyeurista del lector/a. Los cuerpos de *Lumpérica* existen sólo en cuanto objetos cercados por el haz de luz que los configura como espectáculo, como espacio teatralizado en la estetización de lo victimado de los cuerpos en acoso. *L. Iluminada* se hace cargo de los poderes de su cuerpo en cuanto espacio escenificado por el acoso de la luz. Crucificada por la luz, fijada por la luz del luminoso *L. Iluminada* revierte el acoso en gesto exhibicionista de su cuerpo, en el

gesto del autoerotismo y la provocación que se ejerce por lo abyecto como objeto caído que es radicalmente un excluido de lo social, según señala J. Kristeva(5). La escritura gestiona el autoerotismo, la provocación y el goce, redimensionando y revirtiendo lo victimado en producción de sentido subvertido de órdenes y lugares culturales. La plaza, escenario ciudadano cercado, se erotiza revirtiendo lo carcelario y vigilado de su metáfora en espacio de liberación. "Porque si bien esta imagen que han construido es de tristeza, también de placer es".

La novela transcurre desde el cuerpo como un territorio que se produce en cuanto expuesto. El frote, la rapadura de la cabeza, los cortes en la piel constituyen marcas que sacralizan el cuerpo mujer resignificando la escena del bautizo —rito inicial de la identidad cristiana— como signo que traza la huella hacia una identidad fundada en necesidades autodeterminadas. La escritura ejerce el giro ético de ritualizar e inscribir la mancha (no de borrarla) de *L. Iluminada* en un cuerpo que estetiza y glorifica lo subversivo de su mácula: "Y así la quemada le dará nueva cicatriz que le forjará el cuerpo a voluntad". La identidad se construye en las marcas, huellas de experiencias depositadas en la materialidad del cuerpo como texto y su poder de alterar, modificar órdenes y destino. Contra el mito de la belleza femenina construido sobre la cosmética y el maquillaje que oculta su hueco abismante, se yerguen las necesidades del deseo que busca su goce. El cuerpo mujer emerge como signo radiante que abre puertas a la exploración de esas zonas vedades y veladas. La constitución de ese cuerpo mujer latinoamericana que *Lumpérica* inicia desde lo más desprovisto, lo más lacerado de una individualidad lumpen, rapada, tajeada, metáfora de lo excluido, lo carcelario, lo marginal de(s)generado en extremo, se señala fuera de la regla que ordena el ser femenino.

Los códigos que ordenan sexo y texto, tendrán en sus próximas novelas flujos y reflujos orientados hacia un cuerpo mujer que culmina en un ascenso al poder que emerge de la productividad de la pasión como lugar de ruptura de códigos éticos y estéticos, al dar curso a la re-instalación de un imaginario abolido culturalmente.

Si *Lumpérica* productiviza la exhibición del cuerpo mujer como espacio en el que se inscriben marcas, huellas, acoso, como reversión de una identidad femenina maquillada por el deseo masculino, *Por la patria* re-marca el cuerpo como espacio político que escabulle la heroicidad mítica, al re-armar un espacio antiheroico en la épica colectiva de cuerpos femeninos. Su sentido, re-significar los espacios marginales como potenciadores de discurso ritual libertador "Hablé extenso, feliz, prudente y generosa". Coya-Coa, la protagonista mezcla de juglara, pícara y reina mestiza del hampa; adviene a su destino signada por un cuerpo que desde sus orígenes señala las marcas de los elegidos. Territorio meztizo de la acumulación paterna y materna, su cuerpo se erige como zona de potencia y cruce: "Mi hombro fue paterno totalmente masculino cuando portée la entrada con mi pie femenino, la planta de mi madre me guiaba"... "Mi mama", "mi padre, mi trío, que soy machi". Coya significa en su cuerpo la ruptura de genealogías y comportamientos sexuales que la arrojan fuera de la "ley" para desde allí, de lo más marginal metaforizado en el bar (antiespacio de orígenes divinos) como centro sacralizado, lugar de experiencias iniciáticas, advenir al rango de los héroes.

Es el uso y abuso de su sexualidad múltiple, incestuosa, lésbica autosatisfaciente, lo que la construye como heroína de la (anti)gesta que *Por la patria* escribe. Gesta que en el revés de las leyes de la épica no intenta poner en acción un "discurso monológico en que el narrador habla a otro y por otro transmitiendo verdad y significado trascendental"(6), sino potenciar discursos, degradados, antiheroicos, en relación

dialógica, que juegan la exploración de zonas mentales resistentes a los poderes dominantes.

La experiencia corporal del incesto adquiere el rango de ceremonia de iniciación hacia un destino superior que se cumple en la conducción de su colectividad oprimida hacia la liberación.

La identidad de lo heroico se marca en *Por la patria* en lo aglutinante de un cuerpo que señaliza signos de lo masculino y lo femenino cultural. El cuerpo incestuoso revierte su signo negativo en la escritura de lo prohibido del incesto como rito de unción y elección: "Victimada en el soplo, viuda de mi padre, viuda de mi madre, enlutada, me recojo hasta mi propia fundación, anterior al bar, enseñada en la selva oscura de mi madre". Necesidad de otro cuerpo cultural, otra habla social, para resistir identidades agotadas. La identidad de la protagonista en *Por la patria* se resume en cuerpo y habla expuesta de la heroína, cuya voz asume lo colectivo de su estirpe "multiplicadas en veinte coas de raza Coya y yo, Coa en el incesto total de la patria. Libertas hablamos".

Finalmente, quiero referirme a *Vaca sagrada* última novela de Eltit como texto que hace emerger una otra identidad mujer, que surge de una resignificación de signos femeninos desprestigiados culturalmente. Resemantizando datos corporales capitalizados por una simbólica que ha construido una retórica de lo cíclico de la naturaleza, de lo mítico de la fertilidad, de lo fluido de la emoción, de lo abierto del cuerpo mujer como símbolos de lo femenino, la escritura de *Vaca sagrada* trabaja el sangramiento del cuerpo de la mujer, como un modo de re-instalar, con otra dimensión, una diferencia corporal obviada por los sectores que intentan neutralizar las diferencias en los cuerpos y construir un sujeto único, como por aquellos que proponen señalizar la diferencia en el esencialismo de las categorías inmóviles de lo femenino y lo masculino.

Vaca sagrada escribe la construcción de la identidad del cuerpo mujer a partir del poder que despliega en la administración de su propio deseo y en la búsqueda acoplada del deseo del otro. El deseo se configura como generador de poder. La sangre configura el deseo. La narradora de *Vaca sagrada* se construye y constituye en voz, en experiencia textual, a partir de su doble capacidad de gestionar por una parte, relato ficticio, y de su experiencia corporal del sangramiento: "Sangro, miento mucho". Poder del cuerpo, poder de la palabra se configuran así como las marcas de identidad de la narradora.

Si bien la sangre menstrual ha obtenido un lugar dentro de las tabulizaciones de la sangre, reconocido en los estudios antropológicos como poder de las mujeres frente a la naturaleza; ese poder de las mujeres menstruantes se señala en las mitologías de la sangre por lo negativo que surge del carácter impuro, pollto de su estado. Frazer en la *Rama dorada* señala una larga lista de temores que causaba en su pueblo una mujer menstruante por su poder dañino y destructivo(7). La construcción del cuerpo mujer en la escritura de *Vaca sagrada* subvierte el carácter impuro de esa construcción cultural que esconde ese cuerpo que sangra, que de puro escondido pareciera que no sucede. Hecho que las propias mujeres intentan olvidar y niegan en eufemismos médicos calificándolos de enfermedad, e indisposición. Diamela Eltit opera en su escritura un ejercicio de reversión de ese imaginario, otorgándole a esa escena corporal, el poder de gestionador de la pasión, del deseo del otro y del poder de los cuerpos acoplados. "El habla nos incitaba a realizar pedidos letales cuando el placer se venía encima... Era el poder de mi sangre".

Si René Girard ha visto en la sangre, sangre ritual, sangre sacrificial, sangre derramada, su carácter sagrado inscrito culturalmente como representación simbólica

del acto violento y fundacional del asesinato del padre por la horda primitiva(8). Diamela Eltit confiere al cuerpo mujer —vaca, mula, yegua, perra, en la acumulación de sentidos peyorativos que pueblan el imaginario popular patriarcalista— un estatuto sagrado que emerge de esa experiencia corporal como don singularizado, como rito iniciático y movilizador hacia la pasión y el poder del deseo corporal.

Como anuncié al comienzo de este trabajo, he intentado leer en la producción literaria de Diamela Eltit el objeto cuerpo como recorte que posibilita la construcción de un universo a significar. El cuerpo mujer fuera de los sistemas culturales que al representarlo, maquillarlo, vestirlo, generizarlo lo han esencializado en una identidad limitada por las simbólicas de lo materno.

El cuerpo mujer que Diamela Eltit construye en su escritura re-signa las marcas de su identidad cultural en la potenciación de su biología, su somática, de sus poderes deseantes y de una instalación en lo social que existencialmente se da en las relaciones con otros cuerpos más que en funcionamientos asignados culturalmente. En este sentido esta escritura propone un alto rendimiento para proposiciones teóricas y discursivas que intentan instalar otras políticas de los cuerpos.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Lumpérica*, 1983; *Por la patria*, 1986; *El cuarto mundo*, 1988. *El padre mío*, 1989. *Vaca sagrada*, 1991.
2. BRITO, EUGENIA. *Campos Minados*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, p. 173.
3. BRITO, EUGENIA. Op. cit., p. 167.
4. LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988. p. 14.
5. KRISTEVA, JULIA. *Poderes de la perversión*, México, Editorial Siglo XXI, 1200.
6. OLEA, RAQUEL. *Por la patria, una épica de la marginalidad*. Revista LAR Nº 11, Concepción, agosto, 1987.
7. FRAZER, GEORGE. *La rama dorada*, México, F.C.E., 1969.
8. GIRARD, RENÉ. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.

2. Cabrera, M. (2020) *"La escritora más maldita de la literatura chilena actual": la recepción crítica de la narrativa de Diamela Eltit.*

de la Dictadura Militar (1973-1990) y la urgencia de redefinir los vínculos entre estética y política. En un campo cultural[3] atravesado por la vigilancia y la hegemonía del realismo como signo artístico, la propuesta de Eltit desafía las "morales del sentido único regidas por un binarismo simple de negación/ afirmación" (Richard, 2018: 90). Así, la aparición de novelas como *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986) y *El cuarto mundo* (1988) marca un hito en la construcción de una narrativa posterior al Golpe de Estado (Richard, 1993; Cánovas, 2009) por cuanto –a través de un juego de experimentación múltiple que yuxtapone técnicas propias de lo dramático, la performance, la fotografía y la narrativa– los textos impugnan la noción naturalista de representación, hacen uso de metáforas que socavan los dispositivos de control y demandan una participación activa de los lectores en la decodificación de los sentidos (Cabrera, 2020: 63-64). Estas operaciones configuran, en palabras de la autora, una poética "okupa", un ejercicio creativo centrado en un deseo "[…] que se aloje y desaloje en lo abandonado, en lo transitorio, y que sobreviva apelando a un flujo de baja intensidad en perpetuo movimiento" (Eltit, 2016: 380).

Teniendo en cuenta lo señalado, en este artículo me propongo explorar el discurso de la crítica literaria e interrogar específicamente los modos en que se lee la narrativa de la autora. A modo de hipótesis sostengo que, en paralelo con el despliegue de la trayectoria literaria de Eltit, se suceden una serie de interpretaciones y resistencias por parte de distintos agentes del campo cultural chileno que dan cuenta no sólo del carácter excéntrico de la autora, sino también de disputas internas referidas a la conceptualización de las prácticas literarias y, sobre todo, al rol de las

co/obra y arte/política en el marco de la censura y el terror de la Dictadura. Ha publicado tres libros que recopilan ensayos y artículos de su autoría: *Emergencias* (2000), *Signos vitales* (2008) y *Réplicas* (2016). Su obra narrativa comprende las novelas *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y *Sumar* (2018), además de las narraciones testimoniales *El padre mío* (1989) y *Puño y letra* (2005).

[3] Utilizo el término "campo cultural" como una especificación de la noción de "Campo intelectual" de Pierre Bourdieu (2002) e incluyo como sujetos o figuras de dicho campo a los trabajadores de la cultura o productores de bienes simbólicos, es decir a los artistas, escritores y pensadores, entre otros.

mujeres en él[4]. Así, desde algunas etiquetas que (de modo ambivalente o peyorativo) la declaran como "reina de la academia" (Fuguet, 2006) o "la escritora más maldita de la literatura chilena actual" (Bolaño, 2011) hasta el reconocimiento de colegas que ponen de relieve la singularidad y el compromiso de su escritura (Brito, 1990; Lértora, 1993; Carreño Bolívar, 2007; Barrientos, 2019), la figura de Eltit gravita en el discurso de la crítica literaria como un núcleo problemático en el que convergen preocupaciones referidas a la experimentación estética, la crítica de género y las interpelaciones políticas. En consecuencia, organizo la exposición como un recorrido diacrónico que se focaliza en distintas producciones académicas aparecidas entre 1990-2020[5] y dan cuenta de las problemáticas planteadas anteriormente.

Variaciones en torno a una escritura que incomoda

A comienzos de la década del noventa, Eugenia Brito publica *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, un ensayo que resulta indispensable para explorar y comprender la escena literaria chilena posterior al Golpe de Estado de 1973[6]. Este período es analizado desde una doble perspectiva: como un corte simbólico de las relaciones entre literatura y otras áreas de saber (sociología, ciencias políticas y psicoanálisis, entre otras) y como un pliegue estratégico que potencia y complejiza las formas comunicativas del lenguaje a través de una escritura que desborda y resiste:

[4] A propósito del tema, resulta interesante revisar la reseña que Nelly Richard (2016) elabora sobre *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política de Eltit* (2016). La autora destaca que los ensayos de Eltit desnaturalizan y exhiben la arrogancia de la generalización masculina de la figura del intelectual público.

[5] Si bien las publicaciones (tesis, *papers*, ensayos, ponencias y entrevistas, entre otros) que analizan la producción narrativa de Eltit son innumerables, en este trabajo he priorizado fuentes bibliográficas que refieren de manera transversal su producción literaria.

[6] El corpus de análisis de Brito está integrado por autores que escribieron en Chile después del Golpe y que desarrollaron sus proyectos culturales en círculos minoritarios, al margen del reconocimiento y apoyo de instituciones del Estado y/o medios de comunicación: Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maqueira, Diamela Eltit, Antonio Gil, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Carla Grandi y Gonzalo Muñoz.

> Esta diferencia se plasma de varias maneras, en este nuevo mapa: a) como una interrogación a la historia de la cultura, tanto latinoamericana como chilena, en particular, b) como un arte velado que busca por todos los medios reorganizar su decir, interesándose en las operaciones del significante para evitar la linealidad de las interpretaciones del código del Opresor, bastante atento para captar esos develamientos y archivarlos en moldes carentes de eficacia, c) al evitar la caída en el logocentrismo, la "nueva escena", activa el espacio replegado de la letra y propone, desde ella, el continente de una nueva aventura […] (Brito, 1990: 11).

Asimismo, frente a las políticas represivas de la Dictadura, el cuerpo irrumpe en la escena artístico-literaria como territorio de experimentación e intervención política en el que se disputan múltiples dimensiones que hacen a la configuración de lo individual y lo colectivo. El cuerpo, como materialidad significante y como extensión metafórica de las instituciones sociales, revela insatisfacción, dolor y, por momentos, placer ante lo insólito de sus modulaciones (Brito, 1990: 13). En este contexto, Brito afirma que la narrativa de Diamela Eltit puede ser interpretada como la inauguración de un nuevo paradigma de lectura/ escritura que, a través de una experimentación múltiple con el lenguaje, transgrede modelos discursivos dominantes replicándolos y resemantizándolos. Al analizar *Lumpérica* y *Por la patria* señala algunos lineamientos formales que permiten extender la mirada hacia la totalidad de la narrativa eltiana y advertir ciertas continuidades dentro de su proyecto:

> Los hilos conductores que juntan ambas novelas sellan el estilo que aporta Eltit a la literatura chilena: citas, absorción de textos políticos, panfletarios o bien provenientes de la literatura española del Siglo de Oro, cortes por tomas -fotogramas casi- del mundo de las artes visuales, creación de palabras, redistribución de la sintaxis y fusión de géneros: poético (por ej. El Proyecto de olvido); dramático […]; todos ellos convergen sobre la superficie narrativa, dando al texto/ a los textos de Eltit un estilo particular (Brito, 1990: 114).

Algunos años después, Juan Carlos Lértora se encarga de recopilar una serie de ensayos que integran el libro *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (1993)[7]. Tal como el título lo indica, los trabajos apuestan a pensar el proyecto narrativo de Eltit como una literatura de "lo menor" en el sentido que le otorgan Deleuze y Guattari (2004): un conjunto de prácticas que buscan desestabilizar formas hegemónicas con el propósito de demarcar una zona crítica y subsistir en la diferencia. Así, Lértora caracteriza la escritura eltiana a partir de la fragmentariedad y la polifonía: "[…] verdadero mestizaje de voces que se encuentran por primera vez en el espacio de la novela, que se convierte en el espacio de encuentro de una heteroglosa desenfadada […]" (1993: 11). El ensayo "Tres funciones de la escritura: deconstrucción, simulación, hibridación" de Nelly Richard continúa en esta línea y afirma que *Lumpérica* (1983) constituyó en su momento de aparición una forma solitaria y de emergencia fundamental en la construcción de una literatura "posgolpe" con el fin de "[…] alzar la escritura como bandera de la lucha, la textualidad como militancia y auto-goce, la contorsión idiomática como figura de subversión" (1993: 38). Julio Ramos, por su parte, en "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad" propone una lectura del corpus eltiano como una forma literaria "posmoderna" que desplaza las dicotomías (literal/simbólico, verdad/ ficción, empiria/ trascendencia y objeto/ nombre) y las jerarquías que se desprenden de ellas con el fin de poner en crisis el sistema de representación y asumir la contradicción como forma de vida (1993: 54-55). Esta poética, desde la perspectiva de Ramos, responde a un mandato histórico por cuanto "[…] disputó al discurso autoritario no sólo el significado de los nombres sino la misma significación de nombrar" (53).

Por otra parte, Rubí Carreño Bolívar, en su ensayo *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)* (2007) afirma que el proyecto narrativo de Eltit ocupa un lugar incómodo dentro del campo literario chileno debido a que:

> […] vulnera varias de las tradiciones hegemónicas chilenas, como por ejemplo, el imperio de la literatura realista en colusión con el fundo mental como orden social; la construcción de un sujeto popular que se escapa de las retóri-

[7] En este volumen se incluyen ensayos de Juan Carlos Lértora, Diamela Eltit, Nelly Richard, Julio Ortega, Raquel Olea, Sara Castro-Klarén, Guillermo García Corales, María Inés Lagos, Marina Arrate, Ivette Malverde Disselkoen, Fernando Moreno y Patricia Rubio.

> cas de la caridad o de la seguridad ciudadana y que en vez de halar de redimido tras las rejas, cuenta la historia, aunque sea a través de las huellas que deja en su cuerpo, el vino, la tortura o la automutilación. A esto, se suma en su narrativa reciente, la crítica a la omnipresencia del mercado que destruye colectivos que van desde la familia y el gremio hasta la nación […] (Carreño Bolívar, 2007: 145).

Algunos años después, en el ensayo *Av. Independencia. Literatura, música e ideas en Chile disidente* (2013) Carreño Bolívar vuelve sobre estas afirmaciones y, desde una perspectiva que anuda el acto de la reescritura con el de vulnerar tradiciones, sostiene:

> Diamela Eltit reescribe la tradición chilena a partir del marco de inteligibilidad que le da el Golpe de Estado de 1973. A una narrativa que ya era poderosamente femenina y feminizante le agrega una dimensión pública, política. No se trata de sacar a parrandear y después votar a los *rotos* presentes en la narrativa de María Luisa Bombal, Marta Brunet y José Donoso en la chingana armada por el patrón. No es una cuestión de representación, es decir, de continuar con el criollismo mental, pero esta vez hablando el lenguaje de la vanguardia [...]. Diamela Eltit […] expone que no hay intimidad ni exposición, adentro ni afuera; ni siquiera hay vino, ni baile, más bien espasmos producto de corriente y escenarios en los que él y ella bailan la cueca nacional, pero atados a la parrilla eléctrica en la que ella termina bailando la cueca sola (Carreño Bolívar, 2013: 43).

Asimismo, Carreño Bolívar advierte la variable de género como uno de los elementos fundamentales que hacen al posicionamiento incómodo de la escritura eltiana dentro del campo literario chileno: "Salvo excepciones, la crítica periodística la acusa de (no) ser (solo) una mujer" (2013: 146). De acuerdo con la autora, esta crítica mediática evalúa de manera negativa tanto el trabajo teórico y la reflexión metaliteraria que Eltit ejecuta en sus textos por considerarlos de elite[8], como

[8] En un texto de 2002, Camilo Marks se refiere a la figura de Eltit como "la esfinge del supermercado" y, unos años más tarde, en 2006, Alberto Fuguet la llama "la reina de la academia". En ambos casos se insiste en señalar el carácter elitista y aparentemente incomprensible de la producción eltiana.

el trabajo colectivo de una serie de escritoras que son reducidas a la etiqueta de "diamelitas"[9]:

> Las ideologías de género utilizadas para devaluar a Eltit y sus concomitancias no solo obedecen a la necesidad de depreciar constantemente el trabajo femenino a fin de tenerlo (casi) gratis, como ocurre la mayoría de las veces, sino a la de castigar la exitosa estrategia de inserción de Eltit en el campo cultural. Me refiero a su capacidad para cruzar fronteras textuales, sexuales, étnicas, de clase y hacer cruzar con ella, a los otros próximos (Carreño Bolívar, 2007: 149).

En lo que se refiere al carácter político que adquiere la escritura de Eltit, Carreño Bolívar, en el ensayo "¿Qué eres? Una torpe, alarmada, pasafronteras" (2009), sostiene que, frente a la crisis de los discursos sociales y de una evidente desautorización general del lenguaje, la autora responde a través de un trabajo artesanal con la escritura:

> La narrativa de Eltit contesta al fundo- mercado fundamentalmente a partir de un nivel narrativo, no sólo en un nivel conceptual o ideológico del más o menos todos somos capaces. Eltit responde a la desautorización de la letra no a través del llanto o del discurso, sino a través de la fina trama de sus citas locales en las que hace vivir la escritura como artesanía, memoria y experiencia. Al discurso dictatorial y patriarcal opone múltiples versiones de la historia, incluso las "mentirosas"; al trabajo literario en serie, contesta con su poética en movimiento (Carreño Bolívar, 2009: 15).

[9] La etiqueta "diamelitas" refiere de manera peyorativa a escritoras jóvenes tales como Lina Meruane, Andrea Jeftanovic y Nona Fernández. Alberto Fuguet (2006) considera a las producciones de estas autoras como ficciones friamente calculadas y escritas exclusivamente para la academia.

Desde otra perspectiva, Sergio Rojas Contreras, en su ensayo *Catástrofe y trascendencia en la escritura de Diamela Eltit*, afirma que la autora pone en cuestión el nihilismo pasivo como estrategia de adaptación a un mundo que se revela brutal e incomprensible (2012: 15). De esta manera, sus narraciones cuestionan la posibilidad de comprender de manera unívoca la realidad y reflexionan críticamente acerca del poder instrumental del lenguaje. Se configura una poética en movimiento permanente en la que "la *escritura,* a diferencia de las representaciones, fluye desde la urgencia misma de hacerse representaciones, de encontrar respuestas; consiste en la búsqueda misma, entre el *después de lo Real* y el *aún-no* del mundo" (2012: 18)[10]. En diálogo con Roberto Espósito, Rojas Contreras utiliza el término "impolítica" para referirse a los modos en que los textos de Eltit trabajan con los discursos sociales. Esto alude a un proceso de intensificación y radicalización de la política no su negación- que enarbola un conjunto de mitos humanistas y propone una mirada progresiva/lineal de la historia. Lo impolítico es entendido, entonces, como una interrogación deconstructiva de los relatos que construyen una imagen de lo comunitario.

Mónica Barrientos, más recientemente, ha publicado *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit* (2019). En este libro, la autora sostiene que en la obra de Eltit gravita una pulsión comunitaria entendida como un gesto que busca "[…] articular un discurso que performativiza las diferencias sociales y las relaciones de poder por medio de una "escritura comunitaria" donde los diferentes tipos, formas, géneros y escrituras se conjugan en una gran obra política, comunista[11]" (2019: 2). La escritura, así, se manifiesta como un desafío y una responsabilidad ética que se replantea la idea de "lo común", que rechaza la identificación única y se abre a la heterogeneidad y que, al resistirse a la representación política unitaria, promueve la emergencia de la otredad y de los remanentes del consenso. Barrientos analiza la

[10] Con cursivas en el original.

[11] Respecto de la palabra "comunismo", Barrientos aclara: "[…] me parece necesario y urgente retomar una tradición que fue interrumpida bruscamente para releer el término desde su origen radical entendiendo la raíz de la palabra comunismo en el sentido político, subrayando el deseo de estar juntos, en la voluntad de constituir la comunidad que nace desde una crisis profunda, a partir de la conciencia de una división" (2019: 2-3).

totalidad de la producción eltiana atendiendo a la configuración discursiva de los espacios (públicos y privados) y a las subjetividades y cuerpos que tienen lugar en ellos. Las novelas de Eltit son leídas, entonces, como una contrageografía[12] del mundo globalizado que porta sobre sí misma "[…] la fractura y la fuga, ya que el movimiento, aquello que impide la fijeza, se convierte en la única forma de insubordinación a las diferentes formas de poder" (2019: 6).

En diálogo con estas propuestas, Laura Scarabelli en *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)* (2018) se pregunta cuáles son las imágenes que se despliegan en la narrativa de Eltit y de qué manera(s) se intersectan con los discursos sociales. La hipótesis que organiza su reflexión sostiene que el proyecto narrativo de la autora ejecuta dos macro-operaciones: cuestiona los mecanismos de la escritura como estrategia de subversión semiótica de ideas asociadas a las prácticas literarias y problematiza representaciones culturales naturalizadas a través de un proceso de reescritura y resignificación permanente. A lo largo del trabajo se destacan dos herramientas conceptuales que permiten ampliar el horizonte de comprensión de este proyecto estético-político: la noción de palabra meta-testimonial y la hermenéutica del cuerpo. El primer término alude a la función testimonial que despliegan las narradoras en los textos del corpus[13]: son heroínas de papel que, a través de un cuerpo/archivo herido por los abusos del poder, logran edificar "[…] un contra-discurso capaz de quebrar los silencios de la historia e iluminar intensas zonas de abandono" (2018: 42). En relación con esto, el segundo término señala que en estas narraciones prolifera una serie de cuerpos "[…] excedentes y rebeldes que proponen nuevas claves hermenéuticas para la interpretación y gestión del Estado, todas fundadas en un repensamiento del concepto de comunidad" (2018: 169).

La problemática del cuerpo, constituye, precisamente, uno de los nudos centrales de la crítica en torno a la narrativa eltiana. Megan Corbin (2013), por ejem-

[12] En este mismo sentido, Rubí Carreño Bolívar afirma que "la producción literaria de Eltit puede leerse como la contramemoria estatal de los últimos treinta años" (2007: 152).

[13] Como lo señala en el título del libro, el corpus de Scarabelli se focaliza en el período 1998-2018 de la narrativa eltiana (incluye testimonio y novela): *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y *Sumar* (2018).

plo, asegura que uno de los principales aportes de Eltit a la literatura chilena consiste en la exploración de los territorios corporales como un archivo de resistencia humana frente a las configuraciones socio-históricas del biopoder[14]. En esta misma dirección, Mónica Barrientos entiende que los cuerpos en la narrativa eltiana son materiales en exposición que, atravesados por una violencia histórica y social, exhiben sus heridas y performativizan "[…] una subjetividad descentrada, fluctuante, exuberante, que habita espacios móviles de forma improductiva y transgresiva" (2019: 103). Esta propuesta narrativa despliega una amplia galería de cuerpos geopolíticamente situados y metafóricamente vinculados con los procesos simbólicos y culturales:

> Todos son cuerpos cifrados, escritos violentos sobre la piel para mostrar la impureza del lenguaje, el quiebre de la letra y la fragmentación del cuerpo, que se relaciona con el fragmento de la sintaxis de las propias obras al romper el carácter lineal y representacional de lo que se entiende como narrativa […]. En todos ellos, la sintaxis y el cuerpo quebrado provocan un cuerpo-página que inscribe su crítica en cualquier sistema de normalización, sea este político, social o académico (Barrientos, 2019: 104).

[14] "Los textos que Eltit ha publicado a lo largo de su carrera han demandado este reconocimiento de lo corporal. En su primera novela, *Lumpérica,* obliga al lector a enfrentar los cortes sangrientos en su página para entrar en la caótica existencia de un ciudadano chileno que vive bajo la dictadura. Este movimiento hacia la corporalidad abyecta del cuerpo cortado y herido es una constante a lo largo de la trayectoria de Eltit. En su novela de 1991, *Vaca sagrada*, explora el cuerpo torturado a través de la incorporación de expresiones de dismorfia corporal y un marcado examen de las relaciones sadomasoquistas. Luego, en *El infarto del alma* denuncia al sistema de salud mental chileno a través de la (re) presentación fotográfica de los cuerpos de los pacientes de una instalación psiquiátrica. Esto lo que lleva al lector a considerar la evidencia corporal que da cuenta de un estado psíquico diferente. En su última novela, *Impuesto a la carne*, Eltit transporta al lector a la existencia ensangrentada y enferma de una madre y una hija que sufren multiplicando enfermedades dentro de los confines de un hospital autoritario que viola repetidamente la santidad del cuerpo y la autonomía del individuo. Todos estos textos revelan una constante que se destaca como contribución de Eltit a la Nueva Ficción Chilena: el giro hacia la capacidad reveladora del cuerpo como un archivo corporal de la existencia humana" (Corbin, 2013: 2-3). La traducción me pertenece.

Siguiendo con estas interrogaciones, el artículo "Desbordes de lo humano: configuraciones del cuerpo en María Luisa Bombal y en Diamela Eltit" (Cabrera, 2017) advierte que, ya desde *Lumpérica,* la narrativa de Eltit elabora una política de los cuerpos que pone en discusión construcciones del sentido común a través de distintas estrategias de extrañamiento (la duplicación, la fragmentación y la animalización de los cuerpos, principalmente). En consecuencia, el cuerpo nómade se revela como una estrategia desestabilizadora de los lenguajes asociados a la experiencia de una modernización autoritaria y excluyente (169). En sincronía con estos planteos, los trabajos de Nelly Richard (1991), Sergio Rojas Contreras (2012) y Mónica Barrientos caracterizan a la escritura eltiana como una modulación del neobarroco. Por un lado, Richard, en una de las lecturas tempranas de *El padre mío* (1989), advierte la gravitación de una estética neobarroca como síntoma de una "simbolización cultural trizada" (1991: 77) en la que se refracta la práctica sistemática de la violencia y la vigilancia[15]. Por otro, Rojas Contreras (2012) y Barrientos (2019), asimismo, definen a la escritura neobarroca de Eltit como una mirada descentrada, heterogénea y desencantada que hace foco en las zonas de desborde y exceso y descree en la idea de unicidad del sujeto. Así, estas producciones literarias, en sus diversas modulaciones, materializan un posicionamiento antiautoritario, polémico, experimental y crítico que desborda no solo el espacio de las convenciones artísticas, sino también el de las representaciones socio-comunitarias escindidas.

Consideraciones finales

Josefina Ludmer (2015) entiende al "hacer" de la crítica literaria como "un modo de leer" que supone tres operaciones: (1) la interpretación, descripción y

[15] "Estas zonas laberínticas de la memoria, que exploran el arte y la literatura con su saber de la discontinuidad y la fragmentación, no apelan a una voluntad de conocimiento que las reconcilie nostálgicamente con la totalidad dañada ni que suture sus cortes para reintegrar lo cortado, lo fraccionado, a una nueva plenitud de origen. Insisten más bien en la rotura de la serie, en el quebrantamiento de los grandes conjuntos de pensamiento ahora divididos en partes que ya no son recomponibles bajo la protección de una totalidad armónica. Muchos de estos restos sólo quieren tener la oportunidad de vibrar en la discontinuidad barroca del pliegue, atravesados por un deseo de hipersignificación que busca reestilizar su materia desfigurada para sacarle nuevos brillos conceptuales y retóricos" (Richard, 1991: 79).

evaluación de corpus concretos; (2) la construcción de sus objetos de conocimiento; y (3) la exposición de una lectura/ escritura. El crítico o la crítica, desde esta perspectiva, se interroga sobre los modos en los que se lee, qué objetos son los que se leen, qué sentidos se construyen sobre ellos y desde dónde se lee (el lector académico, el lector privilegiado, el hermeneuta o el juez). De esta manera, es posible afirmar que el discurso de la crítica literaria, como dispositivo social e históricamente determinado, organiza constelaciones de sentido que orientan (y regulan) prácticas interpretativas.

Desde este punto de vista, en este artículo me he propuesto explorar el discurso de la crítica e interrogar específicamente los modos en que se ha leído la producción literaria de Diamela Eltit. En este recorrido, la experimentación estética, la crítica de género y las interpelaciones políticas constituyen un nudo problemático dentro del discurso crítico en torno a la autora que, con distinto grado de alcance, permite adjetivarla como una escritura de resistencia (Brito, 1990), "una poética de lo menor" (Lértora, 1993), una contramemoria de los últimos cuarenta años (Carreño Bolívar, 2007), una "pulsión comunitaria" (Barrientos, 2019) o como un pliegue neobarroco (Richard, 1991; Rojas Contreras, 2012; Barrientos, 2019). No obstante, más allá de los reconocimientos y de las etiquetas, es importante señalar que la figura de Diamela Eltit constituye un punto de quiebre de las lógicas del campo cultural que no sólo expone tensiones referidas a la dimensión política de lo literario y a la hegemonía masculina, sino que además permite trazar líneas alternativas y subterráneas dentro de la literatura chilena.

Referencias bibliográficas

Barrientos, Mónica (2019). *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit.* Pittsburgh: Latin American Research Commons.

Bolaño, Roberto (2011). *Entre paréntesis.* Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario hacia un concepto*. Buenos Aires: Montressor.

Brito, Eugenia (1990). *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile).* Santiago: Cuarto Propio.

Cabrera, Mario Federico David (2017). "Desbordes de lo humano: configuraciones del cuerpo en María Luisa Bombal y Diamela Eltit" [en línea]. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/issue/view/12/showToc [consulta 4 de agosto de 2020].

---------- (2020). "Constelaciones metafóricas de la memoria: *Sumar* de Diamela Eltit" [en línea]. *Literatura y lingüística*. http://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/2262/1962 [consulta 19 de agosto de 2020].

Cánovas, Rodrigo (2009). "Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después". En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. R. Carreño Bolívar (ed.). Madrid: Iberoamericana, pp. 25-32.

Carreño Bolívar, Rubí (2007). *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit).* Santiago: Cuarto Propio.

---------- (2009). "¿Qué eres? Una torpe, alerta, alarmada, pasafronteras". En *Diamela Eltit: redes locales, redes globales.* R. Carreño Bolívar (ed.). Madrid: Iberoamericana, pp. 13-21.

---------- (2013). *Av. Independencia. Literatura, música e ideas en Chile disidente.* Santiago: Cuarto Propio.

Corbin, Megan (2013). "Archiveras anarquistas: Corporal Testimony in the Work of Diamela Eltit" [en línea]. *Catedral tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana.* https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/29 [consulta 19 de agosto de 2020].

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Madrid: Pre-textos.

Eltit, Diamela."Tiempo y literatura". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales.* R. Carreño Bolívar (ed). Madrid: Iberoamericana, pp. 345-351.

---------- (2016). *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política.* Santiago: Seix Barral.

Fuguet, Alberto (2005). The World According to Jimmy Corrigan [en línea]. *Alberto Fuguet: escritor/lector*. https://albertofuguet.blogspot.com/search?q=eltit [consulta 19 de agosto de 2020].

3.-* Eltit, D. (2000) *Emergencias: Escritos sobre literatura, arte y política.

Emergencias
Escritos sobre literatura, arte y política

Diamela Eltit
Planeta Chile, 2000

por Patricia Espinosa



Aunque las teorías generadas a partir de los "centros" respecto al intelectual han impuesto su muerte o fin más categórico, su desaparición o su posible conversión en especialista, para la sociedad chilena, tal extinción queda grande, debido fundamentalmente a su escasez, a su falta de tradición en torno al debate público, a su débil compromiso o consecuencia (palabritas de los sesenta, tan echada de menos).

En todo caso, lo que sí parece cierto, es que el desuso de tal figura, su innecesariedad, ha determinado ciertas parodias que de algún modo, cada tanto, lo escenifican. Sin embargo, pose, disfraz o lo que sea, todo termina teniendo su precio ya sea mediante cargos políticos, becas, fondos, asesorías. La actual *perfomance* de intelectual determina, además, una actuación zonificada, solicitada y rentada: convertido en nada más que una *interface* entre la cultura massmediática y el poder político, hoy al intelectual se le exige encarecidamente cultivar la tolerancia, la reserva, la moderación.

Precisamente la ausencia de estas características como rasgos dominantes es lo que le otorga un valor singular a **Emergencias**, conjunto de textos de Diamela Eltit recopilados por Leonidas Morales. El discurso crítico antioficialista, independiente, aunque siempre cercano a lo que podríamos llamar un anarquismo de izquierdas, tiene en Eltit una figura sin par. Su escritura en el ámbito de la creación literaria se hace publica en 1983 con la publicación de **Lumpérica**, fecha que coincide con el alzamiento de la censura previa, la que la convierte en un "umbral de época", en términos de la utilización de un experimentalismo fuertemente ligado a la critica social o, mejor dicho, el experimentalismo como critica social. Esto inevitablemente une su devenir discursivo a la contingencia (eso que parece una plaga para algunos jóvenes escritores que solo trabajan con universales). De ahí que resulte lógico que su escritura se explicite también a traves de diversos medios de comunicación. Me parece tremendamente destacable que Eltit no haya tenido asco, en publicar en diarios y revistas. Situación que hasta el momento, mas allá de la evidente restricción y el monopolio derechista de los medios, constituye un espacio rechazado por los escritores nacionales (salvo algunas excepciones como Lemebel o Azócar en *The Clinic)* a menos que estos sean muy bien remunerados y/o sirvan para pontificar desde las alturas (cf. Edwards en *La Segunda*).

Los textos reunidos en Emergencias, resultan imprescindibles a la hora de establecer un registro histórico de los últimos diez años. Por medio de artículos de prensa, prólogos, ensayos, ponencias, Eltit, pone en ejercicio una maquinaria de visibilización en la que interactúan critica, literatura y poder. Sin mesura ni complacencia, la autora tuerce cada tema, cada objeto, por medio de un análisis minucioso, microscópico, negándose continuamente a llegar al juicio totalizante. Un ejemplo notable lo constituyen la lectura de los textos autobiográficos de Marcia Alejandra Merino y Luz Arce; ex militantes de izquierda que tras la tortura se convierten en colaboradoras del régimen dictatorial. Eltit, aborda entre otras cosas, el tema del cuerpo violentado, su vinculación con el tema de la traición y el deslumbramiento por el poder masculino. Resulta notable la simetría que denuncia Eltit entre el modo en que se ejerce en Chile el poder, amnesia y negociación, con la neurótica intención de estas mujeres por ocupar un lugar social preponderante. Dentro de los mayores logros de estos textos de Diamela Eltit, esta la voluntad de voltear las previsibilidades del lector por medio de un lenguaje filoso, duro, prolijo, estéticamente compreso y fluido. Instaurando un modo profundo, pero no reconocido de relacionar "palabras y cosas", en cada frase emerge la herida, la ofensa, el trauma y la subversión del yo discursivo.

Eltit se apropia desesperadamente de la lengua. Quizás el mayor vinculo sea con la escritura critica, con sus continuas interrogantes. Porque ella no posee las respuestas, continuamente ambivaliza, reduce el poder de su mirada. Sin tradición critica sobre la cultura, la autora afirma: "Pienso, en cómo hablar cuando no se proviene de las ciencias sociales o de la política o de una disciplina particular...pienso, desde mi lugar literario". El reconocimiento de lo literario en tanto precariedad respecto a los saberes cientifizantes, instala acá una de las más grandes interdicciones a las que históricamente se ha sometido la literatura, a saber: frente a los grandes saberes, qué poder de conocimiento e intervención tiene lo literario. De ahí que la escritura pase a ser una especie de condena/revancha, la cual marca y revierte cada una de las interdicciones a las que literariamente ha sido sometida Eltit: escribir en "difícil" y la continua inclusión en el universo de la representatividad femenina. No es ni puede ser la diáfana comunicación de la subjetividad masculina dominante. Sin embargo, estamos ante un yo que dejando atrás la incerteza asevera: "me apasiona escribir y si me gusta escribir pues escribiré lo que me guste", adhiriéndose una y otra vez a los : "espacios del desamparo...mi aspiración es a un mayor equilibrio social y a la flexibilidad de los aparatos de poder".

La crónica ensayo de Diamela Eltit narrativiza el acontecer histórico palpable y nos ayuda a leer las junturas, los múltiples repliegues de unos tiempos en que el oficialismo tranquilizador parece arrasar con todo. Emergencias es, simplemente, un elocuente testimonio de la lucida y brillante mirada de Diamela Eltit.

Rocinante agosto 2000.

4.- Barrientos, M. *Corporalidad y transgresión en* Lumpérica de Diamela Eltit

CORPORALIDAD Y TRANSGRESIÓN EN *LUMPÉRICA* DE DIAMELA ELTIT(1)

Mónica Barrientos
Hispanic Languages and Literature / University of Pittsburgh

En la multitud alguien grita con entusiasmo: "Bendito sea el vientre que te dio a luz y benditos sean los pechos que te alimentaron". Jesús responde: "No. Benditos sean los que escuchan la palabra de Dios y la mantienen."
Lucas 11:27-28

A pesar de que cierta crítica haya intentado mostrar a *Lumpérica* (2)como un texto de difícil acceso o de carácter "experimental" por su constitución, es necesario señalar que este mismo entramado que ha generado "sorpresas" a un cierto círculo de lectores, es lo que posibilita la realización de preguntas (o un tipo de cuestionamiento) sobre los fundamentos de la literatura. Desde el título mismo del texto, que alude a los seres más marginales, sumado a la "feminización" del término (que gramaticalmente es neutro), se puede visualizar una lectura fuera de las formas tradicionales. *LUMPÉRICA* exige, en primer lugar, una **intimidación** (3), de modo que así se pueda instaurar la "anulación que permita la comunicación con la pulsión letal" (4) entre texto y lector. Será entonces, este contacto íntimo (erótico en el mejor de los casos) lo que permitirá el encuentro y el ingreso a la lectura. El presente trabajo se enmarcará dentro de tres formas de acceso: un cuestionamiento a las formas totalizantes de la cultura, el carácter lúdico del personaje y la relación entre erotismo y escritura.

Para ingresar al análisis de *Lumpérica* se utilizará la figura del *movimiento,* por considerarse como un atentado a la fijación, es decir, no permite la permanencia, el estado, lo eterno. Se observa dentro del texto que existen diferentes figuras que intentan a cualquier costo de mantener a la protagonista (L.Iluminada) y al texto, dentro de un marco de formas estables. Dentro de estos elementos se encuentra la *imagen* y la *racionalización*.

La imagen -a través de la metáfora del ojo- intenta enmarcar a la protagonista dentro de una red tradicional de perspectiva; de esta forma se observa una cámara fílmica -"ojo de la toma"- que constantemente filma los actos de L.Iluminada, buscando la perfección de la pose. Otro elemento es una fotografía -"ojo del lente"- que muestra a una mujer (que podría ser la protagonista) donde se apela al lector, preguntándole sobre la fijación del corte en la superficie. La racionalización se presenta a través de la forma más tradicional: la clasificación. Existe en el texto un letrero luminoso que siempre intenta darle una identidad ciudadana, "(e)l nombre y el apodo que como ficha les autorizará un recorrido" (5), es decir; sacarla del mundo de la oscuridad hacia la luz, lo conocido, lo que se puede calificar porque se conoce. Pero los personajes de la obra eltiana presentan fases cambiantes que huyen de cualquier forma que intenta atarlos; ante la mirada acosadora, la protagonista "se castra del ojo que la mira hasta gastarlo" (p.113) y evita la filmación cambiando continuamente de pose. Frente al intento de clasificación del luminoso, ella no adquiere nunca un nombre propio, sino que diferentes apodos y formas: la quemada, la iridiscente, la mafiosa, la yegua, la vaca, etc. La huida al intento de apropiación se representa en las figuras mismas a través de la *carencia* (vacío a todo lo impuesto) que ellas contienen al no tener una correspondencia con la norma. Esta privación o ausencia es el marco que rodea a L. Iluminada: la noche, una plaza solitaria, un espectáculo montado para nadie; todo el espacio se encuentra envuelto en el juego de contraluz que permite el oscurecimiento del sentido que intenta erigirse como único y verdadero. La oscuridad permite la obstrucción de la vista porque no permite crear una organización lógica o formal del objeto que se tiene frente. Esta "mala visión", producida también por daños a la cabeza (6), provoca una falla, una fractura en la categoría privilegiada del conocimiento (logos, dios, padre) que instala la duda y la autocorrección de la obra que constantemente se re-hace. Ninguna forma permanece en el texto porque los personajes son tránsfugos, el tiempo es efímero y el espacio fisurado. Las huellas instaladas son reiteradas en cada capítulo, ya que cada atentado tiene diferentes contextos y todos insuficientes.

El movimiento encuentra en L. Iluminada y en su cuerpo su primer objeto; de este modo, el concepto de "identidad" es cuestionado en su acepción misma. Desde su raíz etimológica que significa "lo mismo", la noción de identidad "presupone una pregunta por sí misma donde el yo se torna dramáticamente plural"(7) , de modo que ahora se trata de abolir esta paralización de la identidad al hablar de *subjetividad* como "un signo siempre abierto al entrecruzamiento con todos los otros signos" (8) , lo que permite mantenerlo dentro de una posibilidad que nunca se cierra. Esta idea de identidad "pone en duda, cuando no en crisis las nociones tradicionales, restrictivas y sancionadoras, de la identidad como homogeneidad, semejanza, valoración."(9) . Por este motivo se ha decidido a hablar de "subjetividad" para referirse a la protagonista del texto, ya que así se puede ubicar dentro de un cuadro de múltiples posibilidades.

L. Iluminada es una subjetividad que está en constante flujo, que goza de múltiples formas, apodos y nombres donde cada uno es "desmentido por su facha" (p.12). De esta forma, la protagonista se presenta vaciada de toda categoría de legitimidad que instaura sus principios en el conocimiento racional de lo calificable; pero además, se juega entre dos bordes: del *vacío* producido por la falta de no tener un nombre o una identidad fija se llega a un *exceso* de nombres (apodos) y formas. Carencia y exceso hacen que L.Iluminada se presente de forma incierta, "sospechosa"; por lo tanto, vendría a ser un monstruo (10) formado por una suma de cosas dentro de un "estado inmediato al caótico" (11) que instaura la duda ante lo que se creía seguro y verdadero. Pero este vacío no debe entenderse como una perdida 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" (12); esta no-presencia hace posible el trabajo, la "productividad" a través del movimiento y la mutación para así conformar subjetividades múltiples que no soporten la fijeza de los cuerpos.

De este modo, *Lumpérica* presenta una teatralidad de apariencias que se re-instalan en el juego de la representación: un montaje de sujetos que "reapropiados constituyen el escenario" (p.12), el boceto, una farsa que manejan a perfección. La representación que los personajes realizan se presenta como algo que no tiene un fundamento concreto, sino como el medio que manifiesta un vacío al no encontrar una identidad única. El escenario se presenta como una escena fantasmática atrofiada por el juego de la luz y la oscuridad (al igual que un teatro mal iluminado) donde los personajes se desenvuelven para mostrar todas sus posibles formas y, junto con ello, incrustar la duda al lector: nada es seguro porque ha sido incansablemente ensayado para provocar "erratas conscientes" (p.102) de modo que todo vuelva a hacerse y rehacerse. De este modo, el movimiento se vuelve sobre sí mismo, haciendo que la repetición sea parte del movimiento mismo. Repetir todo nuevamente por error, falla, falta de profundidad, por el placer del juego. Todo acto de repetición es una búsqueda obsesiva, por lo tanto perversa (13) de un objeto que se sabe perdido de antemano. Esta búsqueda de formas y nombres que L.Iluminada posee, es lo que la convierte en una "perversa", es decir que busca desesperadamente un objeto o un instante, pero siempre falla en su empresa; conociendo la imposibilidad de experimentar ese momento perdido para siempre, se *in-corpora* al juego de la búsqueda sólo por el placer que conlleva lo lúdico.

El siguiente paso tiene relación con otra forma de atentado a la fijeza, pero que ahora se genera en las superficies, ya sea del rostro y del texto. De esta forma, aparece el ***maquillaje*** (disfraz o máscara), entendido como una actividad considerada completamente femenina que tiene como función pintar y ocultar las imperfecciones del rostro o del cuerpo para embellecer. Por otro lado, el ***adorno***, también complemento femenino, que tiene como intención adherir una falta con el mismo propósito de embellecer a través de una suma de objetos que se agregan al cuerpo para completar, junto con el maquillaje, la falta de algo. Estas dos prácticas se incluyen en el texto sobre las superficies de los cuerpos sexuales y textuales para conformar un sólo entramado donde piel y página se conjugan al mismo tiempo y de un sólo modo.

La elección de personajes en la obra de Eltit, que se vinculan a la categoría de "lo femenino", se utiliza para desarticular los paradigmas de "lo real" en los textos. Por este motivo el maquillaje revierte su sentido de ornamento estético y pasa a presentarse dentro de otro ámbito: demostrar la falta de esencialidad que L.Iluminada posee a través de un exceso de ornamentos para provocar un golpe en la mirada, un *trompe l' oeil* (p.159) y cubrir las múltiples identidades. El maquillaje pasa a formar parte de la escena carnavalesca donde todo es apariencia, superficialidad, simulación y engaño; así el ***travestismo***, (14) pulsión necesaria e ilimitada que los personajes poseen, se presenta como otra posibilidad de simulación que el maquillaje puede realizar. El travestismo o metamorfoseo, no sólo se da en el aspecto del modelo mujer, sino en cualquier modelo que se quiera presentar como tal, ya sea literatura, escritura, significado único, etc. Es por este motivo que las obras se presentan como subjetividades vacías, ya que el cambio, la máscara, 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.


Diamela Eltit

Por lo tanto la apariencia viene ha implantarse dentro de este gran teatro a través de la cosmética femenina como parte de la no creencia en la profundidad. La belleza de L.Iluminada se encuentra fuera del paradigma de mercado (objeto de belleza para la implantación de modas), sino que "resaltantes en sus tonos morenos, adquiriendo en sus carnes una verdadera dimensión de la belleza" (p.13) . Adorno y maquillaje cumplen una finalidad estética que intenta mostrar la crudeza del espectáculo que ha montado la protagonista; por esto, es la "ropa en ella apenas funcional": retazos de modas, colores tenues, desteñidos, opacos. Su cabeza se encuentra rapada y dañada, su mano quemada y sus brazos cortados; por lo tanto, es una mujer que no intenta mostrarse en la uniformidad tradicional, sino que su intención es crear molestia al espectador para que "sólo así sepa de alguna clase de vida" (p.17).

El maquillaje debe aplicarse a una superficie; por este motivo, el movimiento se traslada de la textura de la piel a la página, porque no sólo se retoca el rostro, sino también la letra. De esta forma, aparece 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. En *Lumpérica* se observan dos formas de atentado: por un lado la *herida* (tajo), ya sea en la mano, la cabeza y los brazos, y por otro, el frote (pose), como exhibicionismo o atentado a la moral y a la intención de la fijeza. Las heridas se autoinfieren por la propia protagonista como medidas de escritura que se traspasan del cuerpo al texto, haciendo del atentado a la línea continua de la frase y de su sintaxis, una agresión a la superficie lisa del cuerpo. Escrito sobre el cuerpo o cifrado con violencia: re-presenta una prueba de la dislocación inicial que desmiente el carácter íntegro del cuerpo y del texto, mostrando de esta forma que "el terror y el deseo de la propia blancura y sanidad se manifestará como errata" (p. 16). El corte, la herida son formas de tachadura que han sido arrojadas hacia las texturas, haciendo que las superficies aparezcan fragmentadas; se presentan entonces, como signo y símbolo de las imperfecciones que denuncian la impureza de la superficie lisa. 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 sintaxis lineal y el orden lógico de la narración. La tortura (como resultado de los múltiples atentados) y la inscripción en la piel (tatuajes) pertenecen al mismo repertorio del desintegramiento, ya que con el dolor de la herida o la tinta de la letra (del tatuaje) se define una parte del cuerpo que se separa de la imagen del cuerpo como totalidad.

La escritura es el movimiento que se presenta como máscara de una trascendentalidad que ha sido tachada de antemano, y el adorno como excedente, como la "*superabundancia* del significante, su carácter *suplementario*" (15); por lo tanto el movimiento, que se ha constituido como un devenir constante que se desplaza en las líneas y en las obras, es el exceso donde los ornamentos de la intertextualidad que se imbrican en un intersexualidad constituyen la obra a través de un diálogo activo, se trata de una interacción de texturas lingüísticas, de discursos, de géneros. El movimiento recae en la explosión -solicitación-(16) del tejido de la textura de la obra para conformar una red de significaciones a través del movimiento constante de las formas cambiantes. Este movimiento produce una *acción política*, en el sentido de remecer el aparato cultural (literario, político y social) erotizando la plaza con su sola presencia. La *transgresión* se produce, por lo tanto a toda forma de canon, de fijeza con la intención de mostrar el vacío de los fundamentos. Se trata, por lo tanto, de una perdida gozosa porque permite el juego y el constante movimiento que se vuelve nuevamente sobre 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, de modo que los residuos se dispersen en las páginas a través de todo el texto, haciendo que ellos funcionen diseminados, pero entrelazados por una subjetividad múltiple, de modo que así "*reviente en la letra la pesadilla de estas noches*" (p. 39).

Bibliografía

- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Ed. Planeta, Santiago de Chile, 1983.
- Sarduy, Severo. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.
- Ortega, Julio. "La identidad revisitada" en *Revista de Crítica Cultural Nº* 11, noviembre de 1995.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor. Barcelona 1991.
- Derrida, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989.

Notas

(1) Texto publicado en *Reflexiones: Ensayo sobre escritoras Hispanoamericanas Contemporáneas*. Priscilla Gag-Artigas comp. Ediciones Nuevo Espacio. Colección Academia. Monmouth University. USA. 25 BN 1-930879334.

(2) Diamela Eltit. *Lumpérica*. Ed. Planeta, Santiago de Chile, 1983.

(3) Ocupo el término en el sentido que le brinda Severo Sarduy, es decir, anulación o desaparición de la distancia. Cf. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.

(4) Ibíd p. 56.

(5) Diamela Eltit. *Lumpérica*. op. cit. p.9. Todas las citas pertenecen a la misma edición, en adelante sólo aparecerá la página entre paréntesis.

(6) Cf. "Segunda escena: la producción del grito", donde ella estrella su cabeza contra el árbol. *Lumpérica*. op cit. pp. 19-27.

(7) Cf. Julio Ortega. "La identidad revisitada" en *Revista de Crítica Cultural Nº 11, noviembre de 1995*. En este articulo, Julio Ortega realiza un análisis del concepto de identidad bajo las nociones que postula Paul Ricoeur principalmente en su texto "Soi-meme comme un autre"

(8) Ibíd.

(9) Ibíd.

(10) "A monster may be obviously a composite figure of heterogeneous organism that are grafted onto each other. This graft,his hybridisation, this composition that puts heterogeneous bodies may be called monster". Jaques Derrida. *Prepare yourself to experience the future and welcome the monster*. Entrevista de Elisabeth Weber. Internet, homepage Peter Krapp.

(11) Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos*. Ed. Labor. Barcelona 1991. p.306.

(12) J. Derrida. *La Escritura y la Diferencia*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989. p.17.

(13) "El perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un *juego* lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable (...) Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo". Severo Sarduy. *Op.cit*. p. 233.

(14) "El travesti, y todo lo que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego". Cfr. Severo Sarduy. *Op. cit*. p. 93.

(15) J. Derrida. *La Escritura y la Diferencia*. Op. cit. p.398.

(16) De "sollus", en latín arcaico: "el todo" y "citate", empujar; es decir "hacer temblar en su totalidad" o "*estremecer* mediante un estremecimiento que tiene que ver con el todo". Cfr. J. Derrida. *La Escritura y la Diferencia*. Op. cit. p.13.

5.- Rojas. G. (2019) *Lumpérica: alegoría y cita de voces rizomáticas en la narración chilena posmoderna.*

Lumpérica: alegoría y cita de voces rizomáticas en la narración chilena posmoderna
Lumpérica: Allegory and Quotation of Rhizomatic Voices in the Postmodern Chilean Narrative

Por Gonzalo Ignacio Rojas Canouet
grcanouet@gmail.com
Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Publicado en Catedral Tomada, Vol.7, N°12, 2019

Twittear

Resumen
El presente artículo analizará la voz del narrador desde la figura rizomática (Deleuze y Guattari) para determinar su no lugar en la construcción de escenas narrativas en las nuevas formas performativas de expresión literaria. Por lo anterior, se revisará esta condición desde dos nociones benjaminiana, la alegoría y la cita para determinar que la idea del cuerpo es —centrado especialmente en L.Iluminada— una correlación entre lenguaje y sujeto: el desaparecimiento del sujeto es la desaparición de su lenguaje, simetría epistemológica que da origen en la narrativa chilena a una escritura performativa.

Palabras claves: *Lenguaje experimental, Performance, Alegoría y rizoma*

Abstract
The present article will analyze the voice of the narrator from the rhizomatic figure (Deleuze and Guattari) to determine its non-place in the construction of narrative scenes in the new performative forms of literary expression. Therefore, this condition will be reviewed from two Benjaminian notions, the allegory and the quotation to determine that the idea of the body is -centrally concentrated in L. Illuminated- a correlation between language and subject: the disappearance of the subject is the disappearance of his / her language, epistemological symmetry that gives rise in Chilean narrative to a performative writing.

Keywords: *Experimental language, Performance, Allegory and rhizome*

Esta primera novela de la escritora, publicada en 1983, agrega un carácter de experimentación en la literatura chilena de la época hasta nuestro presente. Es experimental desde la tensión existente sobre la figura del narrador, por lo tanto, de la propia narración, que está entramada como discurso, desde su organización interna como la inserción de personajes y la propia teoría literaria en que está sumergida. Esto último, responde a algo ya clásico en la literatura moderna: el propio texto experimenta con su propia teoría interna. Nos muestra su proceso de creación.

Esta novela a esta altura es un clásico de la literatura chilena. Impactó sobre nuestra narrativa en el tiempo más amargo de la historia nacional reciente, la dictadura: es, con *El Padre mío* (1989), una de las dos obras de la autora que metaforizó el periodo dictatorial. Esto es, la represión de los cuerpos funciona en la represión del lenguaje. El habla esquizoide es el habla de restos de discursos, no hay un relato que contenga una coherencia, tal como los relatos de algunos personajes de *Lumpérica*, en especial la voz de L.Iluminada. Se muestran discursos fracturados que son resabios de otros discursos: el poder ejerce en este sentido una dislocación en el lenguaje desde el ejercicio de la violencia.


Diamela Eltit

Irrumpe esta novela desde el modo que se desenvuelve la figura del narrador. Esto es, a modo explicativo, como propone Leonidas Morales, una novela en donde el enunciado del autor es parte del mismo narrador, cruzándolos hasta no saber realmente quién narra en la novela. Morales sistematiza un estudio de la narrativa chilena desde las nociones de paradigmas. A saber, el paradigma realista (*Martín Rivas*, por ejemplo), los enunciados del narrador, conocido como omnipresente, tiene certeza de lo que dice: sabe lo que dice y presenta la ideología de sus personajes bajo un absoluto control de éstos. A posterior, este paradigma tiene una ruptura con el paradigma vanguardista, ya que se presenta un narrador dubitativo y distinto al realista, el cual es producto de la crisis del sujeto del siglo XX. El dispositivo narrador es un efecto problemático que se transforma desde los cambios epistemológicos (tecnificación, crisis de la subjetividad, por ejemplo). Este narrador dubitativo no tiene certeza, ni control sobre lo que relata. Es un *narrador inorgánico* (Bürger) el cual se observa en *La última niebla* (1931), que además, se intensifica con otro narrador de la novela *Patas de perro* (1979) de Droguett y que, finalmente, recae en el narrador donosiano de *El obsceno pájaro de la noche* (1970), donde no se sabe a ratos quién narra la novela, dando paso al último paradigma que propone Morales, el posmoderno. Aquí estaría *Lumpérica*: una novela rizomática, en donde el narrador desaparece de los enunciados de la novela. Discursos como red de relatos, en donde los formatos prosaicos deambulan en otros formatos escriturales: guiones, cortes fílmicos, poemas y citas varias.

Por lo anterior, este artículo tratará de explicar la voz del narrador como un enunciado rizomático, cruzándolo con las nociones de alegoría y cita benjaminianas para determinar un modo de cesura de voces narrativas: la imposibilidad de narrar la horrorosa realidad, por tanto, lo que se lee de la novela son restos de discursos, son relámpagos y fragmentos de otras voces que se rizomatizan ya no en la voz de un narrador ausente, sino en la mutilación de los cuerpos. Finalmente, estos dispositivos de discursos devienen entre ellos. *Lumpérica* conduce a un no lugar, en donde los cuerpos relatan sus acciones escenas tras escenas: el cuerpo como materialidad narrativa. No habría una correlación entre sujeto y lenguaje: los sujetos o los cuerpos de la novela no establecen lazos con el lenguaje, esto es, su discurso es solo un artificio del sujeto. Al igual que en poesía, *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, cuestiona la noción de autoridad autoral (Barthes) y la desaparición del sujeto. A modo de hipótesis, *Lumpérica* plantea una asimetría entre sujeto y lenguaje: rompe la inmanencia del discurso literario. El lenguaje no es una representación del sujeto tal como lo ha establecido la modernidad occidental, el cogito que valida al sujeto y que se ha intensificado en la Ilustración como un modo de verdad: el sujeto es en el lenguaje y viceversa. Por lo tanto, en *Lumpérica* preguntarse por quién narra, es una disolución de la autoría de los relatos. Son los cuerpos hablantes los que relatan. El sujeto es cuerpo y no una abstracción mental. Por lo tanto, esta novela, al igual que la obra de Martínez, inaugura un nuevo modo de narrar desde lo experimental: importa la puesta en escena por sobre la ideología de los personajes, esto es, esta novela es la primera (y que cuestiona y descompone el canon de novela) de carácter performática en un marco epistemológico posmoderno, entre lenguaje y sujeto se experimentan hacia el extremo, hacia su desaparición.

Deleuze y Guattari con el *Rizoma* dan cuenta que el pensamiento es caótico, deviene de una cosa con otra, independiente de su naturaleza discursiva (territorializa y desterritorializa). El devenir de las máquinas *deseantes comunica* deseos (múltiples) en un infinito. Lo importante de esto, es que el rizoma rompe con el estatuto arte. Descomprime lo que la tradición teórica ha inoculado desde Platón hasta el Estructuralismo: el objeto literario como tal, su valor inmanente. El rizoma comprende todo como literario y no literario a la vez. Son pulsiones del deseo, es decir, objetos sin medidas: da lo mismo leer la realidad desde un tratado o un video musical. Cuestiona el estatuto novela y de narrador, por lo tanto, del lenguaje y del sujeto.

Benjamin, desde las llamadas figuras de emergencia, específicamente la cita y la alegoría, ambas como una expresión del pasado a través de fragmentos que se rehúsan a pertenecer a una totalidad: aparecen desde el pasado como un relámpago en el presente. El modo de expresión de ese pasado se da a través de otra figura que se asoma al presente, la calavera. Es la posvida: el rescate fragmentario del pasado (tiempo mesiánico) que se abrirá al futuro (mónada).

El acto de narrar experiencias del horror y su imposibilidad de relatar esos hechos, plantearán la fragmentación discursiva que a su vez se radicaliza en el formato rizomático de esta novela.

La memoria como relámpago

Benjamin, en su estudio sobre *El drama Barroco Alemán*, elabora una figura central de análisis o de rescate como se conoce, la alegoría. Más que una figura literaria, Benjamin, la diseña como un recurso técnico de la filosofía: es un modo de entender un fragmento del pasado y, desde ahí, comprender su totalidad. Son los objetos simples de la realidad que ayudan a esta comprensión del pasado: el pequeño fragmento tratando de interpretar el todo, la llamada "dialéctica en suspensión" o mónada. Este recurso es parte de un proceso ambiguo (de ahí su complejidad): el pasado aparece fugazmente en el presente, lo interrumpe e intenciona una revelación hacia el futuro (la posvida): estos objetos e imágenes evocan un pasado en el presente, el cual debe tener ciertas condiciones para que la alegoría aparezca y se haga cuerpo.

Lo anterior, expuesto desde otro libro, *Discursos Interrumpidos I,* se encuentra el concepto de alegoría: "El pasado solo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea" (23). Esto es: la memoria evocativa se construye de latencias del pasado; esas imágenes del pasado son las que nos hablan o, mejor dicho, "las que se hacen hablar" (25). Esas imágenes son ruinas del pasado, los despojos de una época que iluminan: un fragmento del pasado. En el fondo, Benjamin expone este concepto, el cual depende de una articulación mayor, la experiencia. Esta noción, no es el caso para este ensayo describirla ni desarrollarla acá, pero su importancia radica en que es un quiebre entre un mundo antiguo (comunitario) y uno nuevo (moderno, tecnificado y fragmentado) que se puede ver en la experiencia de nuestro propio proceso de devastación del narrar" la vocación de justicia que anima a la narración [y que] es la destrucción de la obra del despliegue de la tecnología en la modernidad, que tiene su culminación en la guerra" (Oyarzún 8).

La alegoría está en directa relación con el contenido de la obra. El capítulo 6 de *Lumpérica* trata sobre la finalidad de la literatura: el relato o hablar es construir un cuerpo para descomponerlo. Esta sección de la novela, es la construcción del espacio social: después de las páginas 129 y 130, en donde se acentúa, como introducción la palabra "imaginar" (puerta de entrada a lo que vendrá: imaginar lo que seguirá del relato) están las distintas miradas sobre el fin de la escritura (como desatino, ficción, seducción, engranaje, sentencia, refrote, evasión, objetivo, iluminación, burla, abandono y erosión). Es decir, la construcción del espacio social en el despojo tiene como posibilidad primera la de imaginar. El espacio social como texto igual que la plaza.

La alegoría, en este caso, por lo tanto, aparece (calavera), desde su vinculación política del relato: la crisis social que produjo la Dictadura Militar, da para crear simétricamente, una crisis del texto que se quiere construir. Como se dijo en párrafos anteriores, la descomposición aquí sería una alegoría política, la cual aparece como una calavera en el presente en crisis. En definitiva: la actitud política está en el imaginar (primera parte del capítulo 6 de la novela) la crisis del habla que es el texto mismo, por lo que L.Iluminada y su entorno que sería la metáfora de la Dictadura. La alegoría es la política del texto, que construiría la representación de una escenografía en degradación bajo el poder absoluto. Un panóptico simbólico (Foucault) de la Dictadura anclado en el luminoso, el que alumbra y vigila la escenografía (se entiende que es Chile) desde su posición absoluta (la luz que enceguece a los pálidos): "La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae en la plaza. Es una proposición de insanía para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L.Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas" (Eltit, *Lumpérica* 11).

La cita como definición es una figura cultural que plantea el encuentro de un determinado pasado con un determinado presente e intenta construir un discurso histórico, no como una totalidad, sino a saltos, a fragmentos. Es un contacto que define a la posvida, a esa dialéctica ambigua de Benjamín[1]. Se define como un tiempo determinado hacia otro que, a su vez, se cruza, y, por lo tanto, es un tiempo reconocible. Es en ese mismo contacto o encuentro en donde se decide entre un tiempo reaccionario o revolucionario. Es lo que, en una razón última, Benjamín define como salto: el cruce yuxtapuesto del pasado con el presente, que generan montajes de citas que a su vez originan el aura (el devenir fragmentario del pasado), es decir, la figura del desecho de la historia, el llamado cadáver. Para el caso de *Lumpérica* cadáver y despertar[2] funciona desde la experimentación de formatos discursivos que esta novela posee. Hay inserciones en el mismo relato de estructuras poéticas: especies de giros de versos de habla coloquial que aparecen en el relato —"sigue en el esperpento de la producción de su alumbrado público/ dona por eso su anca/ su hocico/ su baba que se resbala sobre el verde banco" (62),— narración al servicio de la teatralidad[3]: textos que presentan una teorización del habla del propio narrador (capítulo 4) y, por último, la narración como simulación de un guión cinematográfico (con sus respectivos comentarios e indicaciones). Esto último tiene una carga irónica de simulacro. Estos ejemplos son los más aparentes de todos los que se puedan rescatar

Todos estos "giros" internos se experimentan desde el propio lenguaje, lo que a su vez, es la propia experimentación del narrador en su discurso. Esto es: la sujeto que narra está completamente fragmentada. Tiene "chispazos" que conectan el pasado con el presente. Este despliegue temporal de pasar de un tiempo a otro es plasmado por la narradora a través de su visión fragmentaria de la realidad que observa. Por lo tanto, son esos "chispazos", esos fragmentos de mirada que construyen el "verdadero rostro" de L.Iluminada y su entorno.

Como se ha hablado, *Lumpérica* es una novela experimental, por lo tanto, profana el horizonte del paradigma estético masivo (Agamben). Es decir, la experimentación en esta novela es la apertura a otros horizontes de expectativas que se enmarcan en una subversión al paradigma mencionado. Sus dispositivos internos están construidos desde la marginalidad no como un cliché, sino más bien, como un constructo que se elabora desde el propio lenguaje y, a su vez, desde el cuerpo de la protagonista. Ejemplo de lo anterior, es el carácter experimental a través del montaje de citas: el encuentro de voces del pasado ("Lo que resta de este anochecer será un festín para L.Iluminada", 9) con el presente de este personaje —"Ella sostuvo la mirada por un instante, pero después la dejó ir hacia la calle de enfrente" (219)—; cruce que, nada de casual, reúne distintos elementos (políticos, teóricos, literarios, distintos formatos de narración, por ejemplo) que provocan un "salto" de esta novela en la configuración de sujeto que está detrás del texto. L.Iluminada, con la luz que recepciona en su cuerpo—ella no tiene dicha luz por sí sola, llega desde el afuera para sí—, representa al sujeto desechado (en este caso marginal y mujer) que instala su mirada (*flâneur*) en el espacio político. La violación, marginación, despojo de su identidad por la represión patriarcal es el conjunto de elementos que reúne al sujeto que vive la experiencia de la represión: es el cadáver expuesto en el texto que sostiene al sujeto que está fuera del texto y que asume todos los elementos mencionados en su cuerpo.

El cuerpo (no como algo aparte del plano psíquico o mental; o, si quiere, para algunos, alma y espíritu) es el texto que habla de la propia experiencia. Es el espacio donde habla la representación de su identidad. Es el resto, lo que queda (cadáver) que habla de un pasado desde el presente. L.Iluminada sería lo anterior, en plena significación con el sujeto reprimido. Sería, como conclusión, la representación paranoica de la explotación violenta de la Dictadura en el cuerpo: de los sujetos, de la sociedad, de sus valores y sus expectativas.

L. Iluminada habla desde una posvida: son imágenes del pasado desde lo evocativo. Son *relámpagos* de imágenes que se instalan fragmentariamente en el relato. Entonces, esos quiebres (asignificantes) e imágenes son del desastre humano. Las causas radican en la violencia: el ejercicio de la represión se centra en el cuerpo: lo descompone, transformándolo casi en zonas de la pre-racionalidad. Foucault propuso que salirse del disciplinamiento del cuerpo, es llevarlo al castigo: al silencio, la precarización y la anulación (paralelamente, lo podemos ver en el Mudito de *El obsceno pájaro de la noche*)[4].

La alegoría benjaminiana es la construcción de un imposible: no se puede "narrar" el pasado, solo los fragmentos de éste. En el caso de *Lumpérica* y, en especial, de L. Iluminada, no puede hablar. Quién habla es un narrador rizomático que escenifica el cuerpo de L. Iluminada: son destellos o restos de lenguaje, no se podría emitir un relato o testimonio completo. De ahí su habla fragmentaria que será, en su conjunto, como novela, un rizoma resultante de la escritura y sujeto. Su episteme central propone que entre lenguaje y sujeto no existe. El rizoma es un medio de contaminación y replica a la tradición epistemológica de la Modernidad, en especial, su punto más inflexivo, la Ilustración: el sujeto integro, consolidando el binominarismo pensamiento/acción. El rizoma desconstruye ese paradigma, entendiendo que entre sujeto y lenguaje es una dispersión, solo devenir (asignificante, múltiple, desterritorializado). Entonces el lenguaje es un artificio del sujeto. *Lumpérica* se da un artificio no en el lenguaje: el cuerpo habla, es la metáfora de la violencia. Se descompone al sujeto, su relato es simétrico a su habla: lo que resta es el cuerpo, es la representación del silencio y de la violencia (golpes, incesto, fluidos y cortes de la mirada):

> Ella en el medio del artificio tal vez tampoco era real.
> La inutilidad de ambos –plaza y luminoso- en la noche la golpeó de pleno.
> Hasta ella misma era el exceso.
> Se levantó y miró sus manos, sus pies, sus vestidos. A ella ¿quién la contemplaba?
> Cuando ya no era ella misma, sino lo que el espacio había construido a partir de su permanencia, lo que el luminoso le había donado al meterle ideas en la cabeza de tanta letra que le había tirado sobre los ojos, hasta lograr descifrar lo inicialmente cifrado.
> Letra a letra, palabra por palabra, en esas horas que gastó su mirada dejando ir sus ojos sobre los neones, evitando los mensajes aparentes que podrían haberla inducido a un error por quedarse en la superficialidad de la letra. (*Lumpérica* 191)

Performance rizomático

Siguiendo lo dicho, una mirada desde lo rizomático es central en este trabajo. Ya se explicó el punto de la fragmentariedad discursiva, pero esto tiene su ampliación desde el entendido que esta novela podría cobrar mayor comprensión (escenografía citadina, personajes que aparecen fantasmalmente, por ejemplo) a partir de su multiplicidad discursiva (agenciamientos). Es decir, la multiplicidad de narradores y de discursos genera una comprensión desde dos principios: el de multiplicidad y el de cartografía.

El primer principio mencionado propone el quiebre o "cambio de naturaleza" en el discurso de la novela. En el primer capítulo hay comentarios a la primera escena, con sus respectivas indicaciones. Cambia el discurso al girar de un relato narrativo novelesco a un relato ordenado como guión fílmico. Esto va definiendo a la novela como múltiple desde su propia estructura. Es decir, desde un afuera mismo (lo extratextual: lo político y lo contingente, específicamente) del propio contenido del relato. La forma del texto va presentando modificaciones continuas que están en plena simetría con el contenido de la misma: la apertura a la experimentación formal del lenguaje y de su estructura da como resultado una multiplicidad del contenido que se quiere relatar.

El segundo principio resalta lo experimental como una performance. La elaboración general del relato de la novela como una representación escenográfica de L.Iluminada y su entorno. Lo expuesto hasta ahora es una multiplicidad que da origen, como último giro a esta parte, a una performance. O sea, una obra que muestra su propio proceso de creación y orienta al texto mismo a aperturas de recepción, ya que no se muestra como un "calco" de la realidad, sino que el ejercicio literario está dirigido a la descomposición de la realidad a través del lenguaje, lo cual, como ya se dijo, el lenguaje como cuerpo es la simetría con dicha descomposición que a su vez es la propia novela. Es decir, están para mostrar (si eso es una de las tantas cosas que se pueden rescatar de la novela) la descomposición del texto como cuerpo. Y, paradojalmente, es el mismo lenguaje que intentará armar (el despertar) la realidad como cuerpo que está en constante aparición y desaparición. Por lo tanto, el texto es un rizoma (más específicamente, una performance) que "muestra" o habla sobre grados de apertura o clausura del cuerpo que se desea exponer.

Lumpérica es una novela que desde su materialidad se presenta como una performance del lenguaje. Muestra a L. Iluminada como una mujer escindida, es un ejercicio escritural que responde al contexto de la dictadura: la represión y la violencia del Estado es la violencia de los cuerpos que este personaje recrea desde sus acciones. Esto se representa en el desplazamiento del signo, creando una performance de la escritura:

> Estaba programado para la noche y su programación no tenía la racionalidad de Chile que paraba su ritmo nocturno. Por eso ella tan sólo era la que, subyugada, había recibido el mensaje, no del producto sino del luminoso mismo, de su existencia como tal. Pensó que debía detenerse porque ya sus ojos estaban saturados por el esfuerzo, pero lo postergaba para la próxima encendida y así para la próxima y no dejaba de mirar. Nada más ocupaba su pensamiento, hasta que una idea emergió de su cerebro: todo ese espectáculo era para ella. Sabía con certeza que nadie más estaba a esa hora pendiente del luminoso, por eso ese lujo le pertenecía. Alguien había montado esa costosa tramoya en la ciudad, como don para sí; con escritura y colores, con colores y movimientos, cálculos ingenieriles, trabajo manual, permisos. Todo eso para que ella sentada en la plaza en la noche se dejara llevar realmente por el deslumbramiento de esos vidrios que insuflados de colores, activados por baterías, la sometieran a ella.
> Hasta su cansancio desapareció por la encadilada. La rigidez se había ido y esto le producía una revalorización no solo de la plaza, sino también de las casas cercanas al luminoso.
> Pensó que ella no estaba no estaba en concordancia con lo contemporáneo de la técnica que la complacía. Su ropa, su facha entera era casi un atentado contra ese brillo y actividad.
> Tal vez ella misma habría conseguido una satisfacción mayor si su ropa hubiese tenido toques de avanzada: algo singular que también la hubiese denotado como única en esa peculiar situación. (190-191)

Los enunciados del narrador están expuestos a modo de novela como performance: cuerpos relatados desde la multiplicidad de voces. En paralelo, lo anterior quiere decir que no hay un narrador que controle todo el mundo representado.

La nueva etapa de la Modernidad, lo posmoderno, expone el desaparecimiento del sujeto (de las ideologías, de las utopías, de la épica). La bibliografía es amplia en este aspecto.

En esta novela hay una simetría con el contexto epistemológico: no hay sujeto, no hay narrador. El discurso narrativo es una puesta en escena. Por lo tanto, si no hay un tipo de sujeto se pone en tensión el valor o significado del lenguaje. Deja de ser una validación y extensión ontológica del ser moderno. Queda en el podio del artificio, del simulacro, del flujo, entre otros conceptos. Lo central que dice Deleuze es el flujo: el rizoma que se expresa desde el deseo: un devenir que no representa un significado sino puros puntos de fuga asignificantes. La puesta en escena performática de la narración cuestiona el estatuto discursivo de quién relata. Cito:

> **Errores de la primera toma:**
>
> Los cuerpos tensados estaban rígidos, no por necesidad interna, sino por efectos de cámara: como terror.
> Ella misma no dejó ver su mejor ángulo, escurrió la mirada directa a la cámara, volvió el rostro ante el zoom. Los tijeretazos de su pelo eran demasiado regulares, las lágrimas previstas no afloraron, apenas se humedecieron sus ojos. Se mostró más bien desafiante que serena, movió sus labios varias veces. Evitó el roce con los pálidos.
> Por eso descansa en la plaza. Todos coinciden en la dureza del trabajo. Están tendidos en el pasto observando los parpadeos del luminoso que se imprime con nitidez sobre el suelo. La luz eléctrica se intensifica denotando el verde del pasto, los bancos, los árboles.
> Alrededor circulan los autos con las luces encendidas. Los ruidos llenan la plaza.
> Ellos saben que en algunas horas deberán asumir una etapa más. Se preparan para ello ejercitando cada una de sus partículas corporales. Ahora sí, a ciencia cierta afirman que el error no se reiterará. (14)

Sintetizando, esta novela es experimental desde su performatividad escritural. Interesan los desplazamientos y lo que dice, sino cómo se cruzan los fragmentos y devenires que se conectan y desconectan entre sí. Esto último queda para otra reflexión: L.Iluminada, mujer escindida, es simétrica a su puesta en escena como relatos de puros devenires: escindida la sujeto, escindido su lenguaje. Subrayado esto último: entre esta personaje y la propia Diamela Eltit apareciendo en la portada y en algunas fotos internas del libro. Mujer escindida es la mujer rota por la violencia, en el enmudecimiento represivo, habla su cuerpo: una política textual en donde se enlazan escritura e ideología.

Notas

[1] El pasado lo entiende, paradojalmente, desde un presente interrumpido (ambos, pasado y presente serían parte de la dialéctica benjaminiana, llamada mónada, la cual sería una figura dialéctica ambigua). El pasado aparece fugazmente (desde el tiempo mesiánico, por el cual opta Benjamín dentro de dos tiempos más: el tiempo del drama -el lenguaje como agonía- y el tiempo trágico - un sentido fijo e inoperable-) para interrumpir el presente desde la posvida, en definitiva, de la Revelación: "El recuerdo de la meditación dispone de la masa desordenada del saber muerto. Para él, el saber humano es fragmentario en un sentido particularmente significativo: se parece al montón de pedazos arbitrariamente cortados de un puzzle [...] Este gesto, en particular, el gesto del alegorista que toma aquí o allá un pedazo del montón confuso que su saber pone a disposición, pone ese pedazo al lado de otro y trata de hacer que vayan juntos: tal significación con tal imagen, tal imagen con tal significación. No se puede anticipar el resultado, pues no hay mediación natural entre ambos [...] Ningún hada ha determinado en su nacimiento la significación que el espíritu penetrante del alegorista iba a atribuirle, y desde que ha adquirido tal significación, se puede en todo momento substituirle otra. Los modos de significación cambian: "La calavera de la alegoría barroca es un producto a medio terminar del proceso de la historia de la salvación [...] El triunfo de la alegoría, la vida que significa la muerte [...] La alegoría es la forma viable de esta sobrevivencia". "El objeto golpeado por la intención alegórica es desprendido de las correlaciones de vida; es el mismo tiempo quebrado en pedazos y conservado. La alegoría se apega a las ruinas". *Ensayos Escogidos* 79-82).

[2] "El giro copernicano de la visión histórica es éste: se consideró que el punto fijo era lo "sido" y se vio el presente empeñado en dirigir el conocimiento, por tanteos, a esta fijeza. Ahora debe invertirse esta relación, y volverse lo sido inversión dialéctica, ocurrencia invasora de la conciencia despertada. Los hechos se convierten en algo que acaba de salirnos al paso, establecerlos es el asunto del recuerdo. Y de hecho el despertar es el caso ejemplar del recuerdo: el caso en que nos cae en suerte acordarnos de lo más próximo, lo más banal, lo que está más cerca. Lo que tiene Proust en mente con el experimento del cambio de los muebles en la duermevela matutina [...] no es otra cosa que lo que aquí debe ser asegurado en el plano histórico, y colectivamente. Hay un saber –aún-no-consciente de lo sido, cuya promoción tiene la estructura del despertar. [...] A menudo servimos a fuerzas inconmensurables como el dormir. Lo que hacemos y pensamos se encuentra lleno del ser del padre y los antepasados. Nos esclaviza sin descanso un simbolismo no comprendido. A veces, al despertar, logramos recordar un sueño. Algunas visiones claras iluminan los campos en ruinas de nuestro ánimo, en el que el tiempo sobrevuela [...] La humanidad, restregándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica como tal. Es en este instante que el historiador se hace cargo de la tarea de interpretar el sueño", (*Ensayos Escogidos* 186, N4, I).

[3] Esto recorre casi todo el texto, pero está más presente en el capítulo 7.

[4] La transformación final del Mudito en Imbunche es la anulación del lenguaje, acción que primero pasa por su cuerpo (el imbunche como mito de castigo que cierra de su cuerpo cualquier orificio, cualquier espacio de expresión) y su correspondiente anulación: como una imagen prerracional, un corcho que rebota y cae al río, como nos dice finalmente el narrador de la novela.

Bibliografía

-Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2005.
-Benjamin, Walter. *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967.
_____. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990
_____. *Discursos interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus, 1989.
-Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
-Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1976.
-Deleuze, Guilles. *Derrames*. Buenos Aires: Cactus, 2005.
-Eltit, Diamela. *El padre mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers editores, 1989.
_____. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las ediciones del ornitorrinco, 1983.
-Foucault, Michel. *Vigilar y castiga: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
-Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004.
-Oyarzún, Pablo. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM, 1996.

6.- Richard. N. (1993). *Duelo a muerte y jugada amorosa. La novela, el libro y la institución.* Revista de Crítica Cultural.

DUELO A MUERTE Y JUGADA AMOROSA

LA NOVELA, EL LIBRO Y LA INSTITUCION

NELLY RICHARD

Este fue el texto de presentación de la obra de Diamela Eltit que introdujo la lectura (Agosto 1992, Santiago de Chile, Instituto Francés de Cultura) del fragmento inédito de su próxima novela publicado a continuación.

Los textos de la literatura despliegan su imaginación no sólo para contar historias y fabricar estilos, sino para invocar-convocar-provocar una cierta imagen de lector que responda a las fantasías de seducción/sedición que cada escritura teje en su interior. ¿Cuál es el lector potencial que la narrativa de Diamela Eltit* invoca-convoca-provoca?

Un lector sin duda competente en operatorias textuales por la destreza requerida en el ensamblaje de las piezas de la máquina literaria. Pero además un lector expuesto a que su protocolo de lectura sea desafiado por un *plus* de energía reflexiva y combativa que rebalsa el marco de la simple competencia técnico-literaria y violenta la norma discursiva del sistema de representaciones ideológicas y culturales. ¿Mediante qué palabras D. Eltit hace cómplice su lector del desarme de las palabras que arman las intrigas de poder de la letra y del sentido?

1/ Partamos diciendo que el sujeto de la lectura que trazan las novelas de D. Eltit es un sujeto desgarantizado que habita zonas de máxima indefensión en las que el acto de nombrar es siempre precario e incierto porque los nombres residen fuera de convenio.

Escritas en la fase más severa del autoritarismo, *Lumpérica* y *Por la Patria* son narraciones brutalizadas por el haber tenido que desenterrar léxicos sumergidos entre medio de tantas sentencias homicidas. La manufactura de las palabras se resiente de la violencia desestructuradora que castiga su entorno. Cada corte silábico reedita el trauma del arrancar sentido al sinsentido. Son palabras de tironeos y forcejeos que no le conceden a la desmemoria el favor de lo indemne: quien deletrea la frase palpa en cada quebradura sintáctica la rudeza verbal del destrozo. Sin embargo, ese paisajismo de la derrota rearma en la letra caída, tácticas de sublevamiento contra el fraude histórico. La primera de ellas consiste en refutar el absolutismo de las fundamentaciones únicas (totalitarias) multiplicando subrelatos parciales y suspensivos que nunca se completan o que lo hacen contradictoriamente para que ningún final tenga valor resolutivo. El lector es llevado a descreer de todo recuento que se presuma definitivo, porque lo afirmado es simultáneamente negado y reafirmado por un decir provisorio que vigila y elucubra con su manía de la duda. La autonarratividad desconfiada de las novelas confronta cada versión narrada a las perversiones narrativas de la trama que desnarra: esta es una de las técnicas de la incredulidad y de la sospecha que las novelas perfeccionan como saldo postdictatorial para que el lector nunca más suscriba la oración como si fuera palabra sacramentada, artículo de fe. Otra técnica consiste en lucir el desacierto y en realzar la imperfección, en trato solidario con los tropiezos de conciencia del sujeto de la caída. Las novelas prescinden del finalismo certero de una Verdad programada y repasan antitriunfalistamente las grietas discursivas del error y de la falla. Como si la errata fuese el único recurso (estratagema) capaz de homenajear la pérdida de fe en las certezas autoprobadas, conmocionando el sentido con su temblor de lo frágil y de lo incierto. También el resorte fabulatorio de la mentira que enreda las pistas extraviando el lector entre falsedades y falsificaciones, contribuye a la problematización de lo "real-verdadero": de la "realidad" como dato natural y referente pregarantizado. Hasta hoy, la protagonista de *Vaca Sagrada* confiesa que "sigue la costumbre de mentir constantemente". La obra de D. Eltit denuncia y combate la impostura de los hechos con la impostación de las palabras que fingen y simulan, para desnaturalizar de una vez por todas el supuesto realista de que la realidad habla por sí misma y no por las voces interpuestas de las mediaciones sociales y culturales.

Pero la mentira es también algo que sobra, que está de más respecto de la estricta ceñidura de la verdad objetiva. Es un suplemento de verbalidad tallado como voluta que adorna el texto con su incrustación de palabras que retocan figurativamente la literalidad del decir. Esa figuración ornamental de la mentira la inscribe en el registro cosmético que las novelas de D. Eltit trabajan como brillo e incrustación-reverberación de superficies prismadas por el significante. Esta escritura del despojo nacida de la violencia expropiativa de la toma de poder dictatorial supo vengarse del castigo de la falta, derrochando un exceso de palabras que re-nombran lujosamente (cosméticamente) la pérdida. Hiperbolizaciones barrocas de la carencia festejan el artificio literario de la desmesura verbal con palabras sobrantes, excedentarias. El texto se desdobla entre la violencia desfigurativa del quiebre escritural (la puesta en página del trozo y del destrozo) y el retoque transfigurativo del signo enmascarado por la cita libresca: manierismos y preciosismos que adornan el grafemario de la destrucción. Los decoros de la palabra travisten el lenguaje de la miseria recargando de ornamentalidad el sintagma verbal. Revancha de la palabra impresa que sobreactúa su modelaje suntuario en el teatro barroquizante de la página, para desagraviarse de la condena nacional a las privaciones y a la escasez de sentido.

2/ No sólo la hiperliteraniedad del significante narrativo remerce el alfabeto para doblegar los predicamentos de autoridad del discurso oficial. Los códigos montados unos sobre otros disparan varias lenguas a la vez y traspasan el verbo de neologismos y de barbarismos. Estos cruces multilingues hacen resonar una fiesta de palabras en cada sobregiro idiomático. Su concurrencia de hablas no solo mezcla los sonidos de la frase compuesta por grabaciones primitivas o archicultas, galantes u obscenas, devotas o guerreras. También da la batalla de la impureza contra el purismo de los orígenes que defienden los lenguajes metafísicos de la Identidad-Una. Las lenguas son parias porque subjetividades y códigos nacen en condición de bastardía.

Lumpérica, Por la Patria y *El Cuarto Mundo* dedican su partitura narrativa a reficcionar el parto, la escena del nacimiento, con su reparto de géneros luego degenerados por la sexualidad transversa de las novelas. Filiaciones y parentescos se trenzan en la biografía "desmaterna y despaterna" de un yo-multitud que rompe el molde edípico de la identidad familiarista. La hija pariendo sus orígenes en la cópula literaria remonta hacia la lengua madre, no para venerarla en su pureza de lengua-origen (depositaria de una identidad virgen) sino para adulterarla con retazos híbridos de subvoces argóticas o dialectales que la sueñan promiscua. Las identificaciones genérico-sexuales son contaminadas por el mestizaje de los géneros poético-literarios que se desbandan en las orillas de la familia institucional del poder legitimado por herencia patriarcal y tradición canónica.

Debatirse entre padre (el orden institucional) y madre (la revuelta espasmódica) y batallar contra los géneros de la cultura, se hace mediante una travesía de la lengua que alterna y permuta –carnavaliza– las identificaciones normadas por la repartición masculino/femenino. Los roles parentales se truecan y se plagian, como cuando la hija que llama *Padre Mío* pasa a ser –en la tapa del libro– la madre del padre al socorrer y proteger con su firma de escritora el relato de extramuros que ella alberga en el recinto de la autoridad literaria. A menos que queramos leer ese gesto que parodia cruces de autoridad narrativo-familiares como la rebeldía de la hija que se sirve del relato de extramuros para poner a la intemperie la sede de su institución, que usa el delirio vagabundo y sus metáforas erráticas del desquiciamiento del poder para desquiciar la norma institucional de la literatura central. La institución es la familia que asiste al nacimiento de cada "niña sudaca que irá a la venta" festejando –viciosa y mercenaria– sus tráficos editoriales. La "niña sudaca" del *Cuarto Mundo* ofertada como mercancía es la novela, que interpone la virtualidad disidente de su recurso latino para descentrar (sorprender, extraviar) el poder centralizador del paradigma metropolitano de la cultura hegemónica que regula el juicio literario del mercado.

3/ El lector de D. Eltit es un lector que ha transitado desde la experiencia de la destrucción (la anulación del sentido por violencia coercitiva) hacia la experiencia de la desconstrucción: la multiplicación de las potencialidades de sentidos liberadas por el desmontaje representacional de las ideologías del poder cultural. Este tránsito retrata un lector de la crisis (que emerge de la fractura de los sistemas de categorización y simbolización dominantes); un lector en crisis (desajustado respecto de sí mismo y sin cordenada firme de identidad ni sentido), y un lector que pone en crisis (que hace del conflicto su repertorio de intervenciones semiótico-discursivas).

Nada de extraño entonces que la narrativa de D. Eltit se inscriba a contracorriente de las tendencias hegemónicas del gusto institucional por el hecho de desestabilizar su conformismo adaptativo a los modos y a las modas dictadas por el mercado. Pero es una narrativa que también le presta atención al listado de astucias mediante el cual ese mercado –y sus fórmulas de la mercantilización estética– se autoestimulan con fantasías cambiantes: fantasía de innovación, cuando la excitación de la novedad busca (re)compensar la usura del tic consumista; fantasía de excentricidad, cuando el sistema exhibe tolerancia pluralista para mejor refuncionalizar lo marginal en su interior; fantasía de exotismo, cuando lo "otro" (mujer, tercermundo) es llamado a contrastar la monotonía de lo "mismo" pero sin transgredir su patrón uniformante de asimilación y recuperación; etc.

D. Eltit vive la pelea entre el texto (la productividad textual), el libro (su fetichización en mercancía) y la institución literaria (la codificación del gesto escritural) como jugada amorosa y duelo a muerte. Duelo no por tener la última palabra sino por no tenerla, ya que cada nuevo partido cambia el juego de fuerzas entre recentralización (el poder institucional) y descentramiento (el imaginario tránsfuga). La última palabra es siempre entonces la de la próxima novela que re-negocia el trato/contrato de lectura de la novela anterior hasta ser a su vez renegociada por una nueva recepción socioliteraria. Y cuando la institución del centro retoca maquillajes para guiñarle el ojo metropolitano a su conquista periférica; cuando la institución le hace la corte y cortesanamente se le declara a la "minúscula sudaca", ella promete/frusta/recompesa/traiciona en una réplica comediante y desengañada a los engaños del mercado literario que promete / frusta / recompensa / traiciona. Y así –gitanescamente.

**Lumpérica* (Santiago-Ediciones del Ornitorrinco-1983 - *Por la Patria* (Santiago-Ediciones del Ornitorrinco-1986) - *El Cuarto Mundo* (Santiago-Planeta-1988) - *el Padre Mío* (Santiago-Francisco Zegers Editor-1989) - *Vaca Sagrada* (Buenos Aires-Planeta-1991).

7.- Berchenko, A. (2000). La estética de la transgresión en la narrativa de Diamela Eltit. Arrabal.

La novela chilena de los años 80 se enriquece con la producción prolífica y diversa de buen número de narradores *de dentro y de fuera*[1] En revisión rápida puede comprobarse que, junto a los actores de larga y reconocida trayectoria que continúan produciendo, aparecen otros, los nuevos, los que se inauguran en la escritura de novelas y relatos. En este panorama de la narrativa, las creadoras mujeres no están ausentes. Al contrario, a partir de 1976 —luego del tiempo de silencio provocado por el golpe militar de 1973— y durante todos los 80, la presencia significativa de diversas escritoras es innegable[2]. Presencia en la que las narradoras se distinguen especialmente, y cuya producción, en ciertos casos, marca hitos. Es más que probable que, en el futuro de la literatura nacional, algunas de entre ellas se transformen en mención inevitable apareciendo como representativas de este período[3].

Una narradora marca con su impronta singular la novela chilena de los 80. Con sólo tres obras Diamela Eltit ingresa y se apropia, con plenos derechos de un sitial importante entre las narradoras nacionales del país. *Lumpérica*, su primer volumen, 1983, revela a una autora joven, dueña de una escritura segura, extraña y poderosa. Su libro aparece como algo absolutamente inédito en el contexto novelesco del país. Insólito. Y por lo mismo, distanciado —conceptual y formalmente hablando— de los procedimientos tradicionales del narrar nacional. Un segundo texto, *Por la Patria*, 1986, confirma esta trayectoria narrativa diferente. Diamela Eltit se muestra en él como creadora madura y poseedora de un arte de contar sin parangón. Arte que se define como transgresor en esencia, como desmitificador a ultranza. *El Cuarto Mundo*, 1988, confirma su opción estética. En ella la autora se erige, sin vacilaciones, como narradora única. Segura de un arte poético cuyos valores reivindica, dueña de un discurso propio, enraizado en una concepción auténticamente original[4].



Diamela Eltit

Tres novelas bastan para situar a Diamela Eltit como una escritora iconoclasta. Novelista de los extremos es su condición, narradora de *los bordes*, como ella misma gusta de afirmar. Sus libros no son de fácil lectura. Incomodan al lector. Inquietan y provocan rechazo. El porque de estas reacciones es fácil de comprender. Nadie ha publicado antes relatos como los de esta autora. Tal vez alguien haya escrito con anterioridad textos similares, pero, ¿accedieron a la publicación? Es de dudarlo. Lo que sí es seguro es que ninguna otra narradora chilena (ni latinoamericana) —y probablemente tampoco narrador alguno— osó decir el mundo y sus circunstancias como Eltit lo hace.

Diamela Eltit es la novelista de la condición marginal por excelencia. Los perseguidos, los maltratados, los malamados, los torturados habitan sus historias. En ellas la violación, la cosificación de los individuos, su animalización; el incesto, la violencia, el acoso, el apartamiento constituyen variantes banales de lo cotidiano. El miedo, el horror, la zozobra y la locura las acompañan inevitablemente como vivencias viscerales de lo indecible. Desde *Lumpérica* hasta *El Cuarto Mundo*, pasando por *Por la Patria*, lector y narradora, lector y personajes, lector y mundo penetran arrastrados, impelidos, en una realidad desplazada, agónica, pero que lucha todavía por la supervivencia, por el derecho a ser. El discurso que emana, entonces, de estas obras es acezante, al borde de la asfixia, silenciado, pero, también próximo al alarido. Son las voces de los interdictos de expresión las que aquí se manifiestan. Diamela Eltit en esta situación, se asume como la organizadora textual y pacta con el lector. Pacto, contrato o compromiso, exigente y callado que dificulta la lectura[5], que obliga, que reduce, que hace de quien lee también un oprimido y un acosado. Todo lector chileno, todo lector latinoamericano que acepta el desafío y asume el pacto *reconoce* las claves del universo eltiano y, sobre todo, *se reconoce*. Reconocimiento de apariencias y de esencias, de lo que se es; reconocimiento de una identidad propia, alienada y alienante, nacional y continental.

Coherentemente con todo lo anterior, desde los títulos mismos de la novela —todo título programa una lectura—, se imponen, de algún modo, los signos identitarios orientadores. Los juegos connotativos, las correspondencias sonoras y conceptuales a ellos debidos, son inherentes a una vivencia de lo nacional y latinoamericano. *Lumpérica* dice bien un mundo marginado americano y sureño. *Por la Patria* es sintagma elocuente de sugerencias: metáfora inevitable de un discurso autoritario, despótico y opresivo, por un lado, mensaje emblema, por otro, emblema de los cuerpos policiales, encargados de matar, de aniquilar, precisamente por la patria. *El cuarto mundo*, por último, expresa lo que expresa: en el *Tercer Mundo* que son el continente y el país, viven ésos, los del *cuarto mundo*, los marginales, parias solos y apartados, reducidos a la mínima expresión de sus conciencias. Esos son los originarios, los autóctonos, los auténticos anónimos de ese *allí*. Son los mestizos, los genuinos, los que emergieron del *frote* y del *incesto*[6].

Bien se descubre en este asedio general a la novelística de Eltit algunos de sus planteamientos estéticos básicos. Ellos no se imponen, sin embargo, monolíticos. Más bien, se suceden progresivamente texto a texto, novela a novela, en una maduración segura. Si el universo de los desplazados, del autoritarismo patriarcal y de la violencia son constantes en las tres obras —aunque en las tres trabajados diferentemente— , la coordenada de la transgresión, enclavada en la estética del *frote* y del *incesto*, va configurándose de manera paulatina. Y este proceso es visible tanto a nivel conceptual como formal. Así en *Lumpérica* el contenido se focaliza en la confrontación del individuo, una mujer —L. Iluminada— con el sistema. Un sistema mostrado a doble faz, como órgano represivo, y como masa anónima *lumpen*. La mujer es la acosada, mujer sin voz ni discurso. Enmarcada en una plaza, sufre el asedio de ambos brazos del sistema. En este orden de cosas, el sentido de base de *Lumpérica* es el desequilibrio y la incomunicación. Individuo y sociedad existen en antagónica contradicción. La escritura eltiana refleja ese choque. Su procedimiento es el de la desestructuración del lenguaje. Hay, en efecto, en esta novela una voluntad de desequilibrio y ruptura de los moldes expresivos tradicionales. Hoy también, y por otra parte, la búsqueda y la estructuración de nuevos modos de contar[7].

En acuerdo con su propósito creativo desmitificador, Diamela Eltit arremete en contra de lo aceptado y transgrede normas. Esas normas expresivas de un *buen decir* nacional y continental, incorporado e integrado en las conciencias por múltiples generaciones. Un *buen decir* además exacerbado en el presente como resultado de la imposición del sistema dictatorial. Formalmente, la transgresión en la escritura aparece en *Lumpérica* como una búsqueda expresiva. Una expresividad otra, un desafío al discurso. Hay, en efecto, algo que caracteriza a esta novela; ese algo son los múltiples discursos del confinamiento; la ampliación, reducción e intensificación consecutivas y entremezcladas de diferentes modos de decir. Discursos casi siempre exasperados, exacerbados y alcanzando el límite de lo soportable. En *Lumpérica* hay cosificación, animalización y descuartizamiento del lenguaje *normado*. Hay la expresión de la comunicación en sus extremos: el gruñido, la onomatopeya, el balbuceo, el laleo, el quejido, el grito, el alarido. La prosa, la poesía, el monólogo, el diálogo —o al menos algo que se le asemeja, la expresión teatral, la fílmica o la fotográfica. Como la propia protagonista-narradora afirma: *Se propició el desvarío en el lenguaje para alejar así la solución de la belleza y que no se sostuviera en ninguno de sus rasgos característicos*[8]. Se afirma de este modo, una voluntad subvertidora, al mismo tiempo que la reivindicación de una originalidad propia porque *como un zoom es la escritura*[9]. Juego y técnica a la vez, aproximación y distanciamiento, escribir es, de este modo, acto de libertad personal, espacio de realización auténtica por el que es posible avanzar *ruleteada con la pura muerte, desenterrando máscara sobre máscara, y palabra caída será: letra modulada sobre el pasto, frotará cuerpo y pasto, lengua y pasto, pierna y pasto y el líquido*[10].

La atmósfera y el personaje son lo más importante de *Lumpérica*, porque lo evenemencial está reducido a expresión mínima. La singularidad del texto surge, entonces, del modo de enunciación que en él se propone. A través de diez capítulos se siguen y combinan un abanico de variantes expresivas que toman y retoman, tocan y retocan, aumentan y reducen —*como el zoom es la escritura*—, el nudo central sobre el que la ficción se articula[11]. Ese nudo, clave situacional del texto, es el de la solitaria L. Iluminada en la plaza. Allí confinada toda una noche es asediada por los Otros, el *lumperío* y los esbirros del poder. El mundo —esta situación mínima— se ficcionaliza a partir de una focalización en la conciencia de la protagonista. Las vivencias individuales, pesadillas, alucinaciones, el miedo, la pena, la náusea existencial, el pavor del acoso de la mujer componen un universo de agonía pánica. Textualmente él se refleja en un discurso entrecortado que es expresión del recluido, del aterrado. Discurso de lo extremo en el que, por lo mismo, y para superarlo quien lo expresa acude a la evocación del ensueño, de la fantasía para hundirse, por último, en la alucinación y la locura. Mujer, discurso y enclaustramiento son confrontados en la literaridad a dos asedios textuales de diferente origen y que, de cierto modo, los contestan y enriquecen[12]

Por un lado, hay la imposición normativa del poder. Su discurso —bajo la forma del interrogatorio policial— es el de la ley, y con él se informa de la versión oficial: la solitaria y los marginales de la plaza son *locos*, *desarrapados* y sus acciones propias de terroristas, *sospechosas*. Por otro, hay la opción del narrador básico, Diamela Eltit, quien acudiendo indistintamente a la prosa y a los versos desvela los secretos profundos de su escritura, el vínculo visceral del doble narrador-personaje, de la simbiosis creador-creación. Su discurso sinuoso, extraño y poderoso es, en esencia, el discurso de Diamela Eltit, el individuo personal[13]. Una Diamela cuya situación en el mundo chileno y latinoamericano, en el sistema político y social, en el espacio cultural y literario es idéntico al de su personaje, la marginada, excluida, separada y confinada: *sus ojos son a mis ojos gemelos [...] sus manos son a mis manos gemelas [...] Su alma es cerrar los ojos cuando vienen los pensamientos y reabrirlos hacia el césped. Su alma en este mundo y nada más en la plaza encendida. Su alma en no llamarse diamela eltit/sábanas blancas/cadáver: Su alma es a la mía gemela*[14].

Lumpérica es el texto del descubrimiento, de la génesis de una nueva expresión en la escritura novelesca. El impulso transgresor que la motiva se concretiza, sobre todo, en esa voluntad de cambio, de innovación. Lo que domina en esta obra, entonces, es el afán de búsqueda de nuevos modos de enunciación. En *Lumpérica* los diferentes asaltos a la situación narrativa mínima se imponen así como experimentación de un saber propio que se construye a sí mismo. La ruptura, el corte, el cambio en lo conceptual y en la forma[15], ingresan en ese sentido cabalmente como una expresión de apertura y de indagación. Modalidades éstas que se integran en un deseo de desequilibrio y derrumbamiento de la norma narrativa existente y en un afán de desmitificar, sobre todo a nivel de lo literario paradigmático, los tradicionales esquemas del narrar institucionalizado. Las incursiones conceptuales y expresivas de *Lumpérica* maduran alcanzando un grado óptimo en la novela siguiente, *Por la Patria*.

Texto narrativo más estructurado, más homogéneo, *Por la Patria* propone una escritura tensa y serena a la vez, segura en su asumirse esencialmente. Si en le historia de L. Iluminada se encontraba más que nada un discurso para solista, la apartada y su vivencia de la marginalidad, *Por la Patria* propone, en cambio, un discurso polifónico. La polifonía se explica aquí como un decir de individuos, de mujeres casi exclusivamente. Mujeres que viven el encierro —impuesto y asumido— como única forma de existencia. De este modo la noción de enclaustramiento, femenino en particular, organiza el mundo, determina las personas y da sentido a la textualidad. Ley estructural de lo narrado es este concepto del *reducto*, de lo reducido espacial, evenemencial y personal. Así, y de manera diametralmente opuesta, la circunstancia del espacio mínimo, del emplazamiento —la mujer asediada en la plaza— que marcaba la situación narrada de *Lumpérica,* se ha ampliado y a la vez reducido en *Por la Patria*. Ampliado porque en el segundo texto hay una mayor diversidad espacial y temporal, así como de personajes y eventos. Reducido porque esos varios estratos conforman ahora reductos cerrados, asfixiantes e intensamente emplazados. Y esto porque, en verdad, la condición del universo evocado en este libro es el de la marginalidad absoluta. En efecto, las conciencias marginales de las enclaustradas de *Por la Patria* se apoderan del texto y sus discurso[16], sus puntos de vista mezclados, entrecruzados y entrecortados[17] en sucesión dinámica de solos y coros de voces no autorizadas, construyen esa sinfonía del vivir en exclusión total. La violencia expresiva de lo dicho en *Por la Patria* remece hondamente, choca, provoca. El discurso eltiano, los discursos de sus mujeres son en esencia, expresión chilena profunda. Decir mezclado, machihembrado, fusión de lo genuino y lo impuesto, de lo vernáculo y lo advenedizo, de lo aborigen y de lo extranjero. La escritura y el lenguaje son mestizos en *Por la Patria*. Son el castellano chileno del cordón urbano de miseria, del corazón de la población marginal. Pero igualmente —y no hay que olvidarlo— son los de la voluntad estética de la narradora, Diamela Eltit. Una creadora que imprime a su texto una dimensión artística otra, la de hacer ficción y transformar en literatura la expresión amalgamada —incestuosa— de lo criollo indígena y excluido normado. De todo ello nace, se genera un modo de enunciar la realidad. Realidad de lo chileno, escritura auténtica de una identidad nacional.

Por la Patria es la historia de una población marginal de Santiago de Chile. Historia de sus habitantes, más que nada de sus familias, y en ellas en especial, de sus mujeres. Madres, hijas, esposas, amantes, hermanas, compañeras pueblan las páginas de esta novela. Mujeres todas, con una preferencia sin embargo, la de la relación madre-hija. El centro de la anécdota se cifra en la historia de un grupo familiar que integran Coya, la heroína y sus padres. Propietarios de un bar en el interior mismo de la población, el padre es asesinado —*llegó, vino herido por el hampa y los guardias lo buscan, sí, la noche es que lo trajo y yo tanto tiempo y pisadas escuchando, oyendo abrir mi puerta*[18]— , y madre e hija fuertemente atadas en violento vínculo de atracción y rechazo, siguen en ese mundo. Y es que la violencia caracteriza toda relación entre los individuos. Violencia sombría, implacable, casi siempre despiadada. Violencia generada por la imposición autoritaria. Todos los seres que habitan esta historia están, en rigor, sometidos, amarrados a una situación de orden tiránico que les ha transformado en víctimas dependientes. Y dentro de ellos quienes más acatan, más soportan, quienes viven la condición del sometimiento a ultranza, son las mujeres. El acatamiento y, sobre todo, la dependencia son en *Por la Patria* fenómeno complejo. Afectivo, pero también y más que nada fenómeno social, económico y cultural. El conjunto de todos estos elementos caracterizadores se integra coherente en un texto que hace gala de una escritura armónica en la que toda pulsión iconoclasta y desestabilizadora parce haberse apaciguado. Esto al menos en apariencia.[19]

A imagen y semejanza del mundo narrado, entonces, la escritura parece también adaptarse a ciertos moldes unificadores. Un decir fluido domina la textualidad. La opción por el salto, el corte o la escisión profunda ya no se impone con la evidencia que caracterizaba a *Lumpérica*[20]. Es un hecho que la voluntad organizadora del narrador domina en *Por la Patria*. Por eso a imagen y semejanza de lo que ocurre en el mundo narrado, la escritura es también dependiente. Como los habitantes de la población, como las mujeres que la habitan, ella, está igualmente reducida, emplazada, dominada por su hacedor. Y es que, coherentemente con los principios organizadores de la textualidad en *Por la Patria* palabra a palabra, silencio a silencio, página a página, blanco a blanco se construye la hipérbole del enclaustramiento, del vivir enmarcado: *vino entonces el ordenamiento. Midieron, cuadraron mediante distribución legal el barrio y seres cultos proclamaron nuestro espacio: tantos metros para unos, tantos para otros, definitivos serían. Reducción era*[21].

La noción de espacio como reducto mínimo en el sentido de restricción y rebajamiento físico y moral prevalece en *Por la Patria*. El existir precario de los individuos, su situación de dominados impone la primacía de la violencia que reduce. Esta tiene múltiples caras. Una de ellas —básica— tiene que ver con el vínculo afectivo persona a persona. A todo nivel esta forma de contacto humano parece degradada. La pareja, el padre-la hija, la madre-la hija, establecen lazos afectivos reductores, marcados por la dominación. En lo social y político la relación que asigna la violencia reductora es aún más devaluada porque la confrontación individuo-sistema se resuelve en la dicotomía oprimido-opresor o, más sibilinamente aún, en la de los *vencidos-vencedores*[22]. De manera más cruel y refinada todavía, se produce el efecto reductor de la violencia en lo cultural. Aquí la relación degradada se establece al nivel de los que tienen o no derecho a la palabra, los autorizados o los privados de discurso; en síntesis, los binomios dispares de cultos-ignorantes o ilustrados-iletrados. Claro lo dice la propia narradora, la vivencia de la extrema precariedad no es sino obra de esos *seres cultos* [que] *midieron, cuadraron* [...] *proclamaron nuestro espacio*[23].

La representación simbólica de lo reductual llena y desborda las páginas de *Por la Patria* componiendo una gigantesca metáfora del enmarcamiento que va de lo más grande a lo más pequeño, de lo más exterior a lo más íntimo. Todo es reducto, por último en esta novela. Desde la cavidad uterina materna a la casa, el barrio o la población; desde la prisión, a la celda, la cama o la propia conciencia personal; desde el bar, por último, al erial que delimita la población, a la ciudad que está al otro lado, o al país o el continente en última instancia[24]. En la textualidad este postulado se resuelve en ampliaciones y reducciones, en discursos sucesivos de conciencias agobiadas, en diálogos interpolados que, a menudo, resultan ser monólogos, en interrogatorios policiales, en injurias, imprecaciones, llamados, encantaciones, gritos y balbuceos. De todo este magma expresivo desvelado por una escritura, al mismo tiempo fascinante y repulsiva, se desprende una visión de la existencia, femenina sobre todo, marcada a fuego por el trauma de la territorialidad y de la subordinación. Se está enmarcado, emplazado y en peligro. La vivencia es el reducto asignado, es la única posibilidad de salvación. Territorio-reducto amado y odiado, buscado y repelido, porque la permanencia en él, a la vez que recluye, excluye; *Noche afuera, bar afuera, acordonado todo el barrio con sigilo sobre los cuerpos* [...] *no atiné sino a nombrarlos. No, a gritarlos, sabiendo que agravaba el peligro sobre mi* [25].

La tortura, la violación, el asalto, el incesto, la prisión, el asesinato, la persecución, el ensañamiento son algunas de las prácticas repetitivas que impone la violencia reductual. Su exacerbación, denunciada en asedios consecutivos por la escritura, desemboca en propuestas expresivas extremadamente originales e inéditas. La frase eltiana recoge en su seno los diversos niveles del habla chilena. Pero el habla que aquí accede al texto literario no es otra que la expresión suburbial de la población marginal[26]. Dentro de la ficción, Coya, la heroína comprende su condición reductual de excluida gracias, justamente, a la escritura[27]. Comunicación y escritura son procesos conjuntos en esta comprensión de sí. En su praxis, y gracias a ella, la mujer se explica el mundo, se erige en voz de su grupo, en memoria colectiva, y por lo mismo, en Historia de los suyos: *Memoria/* [...] */Hay una épica/ Surgida de la opresión y del destello del linchaco/ Yo para ti madre y padre en cuanto insurgente y diestra, en tanto reina y el poder de resistencia a tu vacío*[28]. La toma de conciencia individual y colectiva es proceso de intelección difícil de vivenciar. Y si él se asume es gracias a la revelación de la esencia: *Retorno, digo, en la carencia y en el exceso* [...] *Así, ensayo posición y respuesta. COYA-COA* (*despejada, despojada, ardiente*) *Memoria* [...] *Mi corte ha tomado todos los roles y juglar. Yazgo, estoy privada pero no ajena. He ingeniado un sistema para conectarme con el afuera del barrio: sé del levantamiento ocasional, de los desalojos constantes, de las víctimas y del seguimiento a la preñez primeriza* [...] *Cuando ascienda Coa, saldré a la última arremetida y al clandestino mando*[29].

Acceder, sin embargo, a la expresión escrita es ardua tarea, búsqueda incesante de sí mismo, de la esencia identitaria. Esa esencia, Coya la encuentra en sus propios reductos, en el barrio, en el bar, en la cama de sus padres, en el entorno poblacional, pero básicamente, esa esencia se cristaliza en sus orígenes, gracias al recuerdo y a la memoria. Escribiendo la mujer se descubre poco a poco, porque decir es decirse, y eso, en su caso, atreverse a abandonar, uno a uno, los múltiples reductos en que fue encasillada. Abandonar, sobre todo, el reducto inconsciente en el que reposa la propia conciencia: *Sentada al borde de la cama voy ordenando cada uno de los parlamentos, me elaboro levitada. Cunden, crecen los papeles que domino*[30]. Decirse significa, entonces, llegar a *dominar* la palabra escrita, y así, cuando las barreras se han superado, cuando el agobio de la imposición y sometimiento se aleja, la comprensión del mundo, y del Otro devienen realidad. Y el individuo se sabe salvado y se conoce en esencia. Esencia que es identidad acabada: *Si, cuando toda habla ha sido expulsada, cuando los movimientos reducidos, cuando reductas todas aramos un tinglado, un aindiado y profundo subsistir despiertas*[31]. La comunicación, la escritura son soportes de un conocimiento real de sí, que se define, sin embargo, como precario, mestizo y consciente: *aindiado y profundo subsistir despiertas*. Conciencia individual, desde luego, pero también y fundamentalmente, aceptación de una conciencia colectiva. Coya, la marginal escribe, de este modo, para sí y para sus iguales —las mujeres— y éstas comprenden: *Las otras mujeres empiezan a entender y sonríen cuando les hablo del vino, de la farra, de las batientes puertas del bar, de la burla incansable a los Zarcos, de nuestra venganza programada a los uniformados esclavos. De nosotras*[32]. Hay en este conocerse colectivo un reconocerse. Reconocimiento que es reivindicación de un ser iguales, con un mismo origen, con una misma experiencia —*aindiado y porfiado subsistir*— con una misma identidad. Y entonces Coya, la escritora y portavoz, liberada y consciente de sus reductos —*machi y madre de madres*[33]— se acepta, se asume y se identifica en su ser inicial y vernáculo —*soy el último reducto/mantengo intacta la memoria colectiva*[34]—, ser mezclado, mestizo, único e indivisible, en libertad: *mi insurrección es total. Quiero mi casa, mi cama y yacer autóctona con otro nombre y rango./ Cedo mi cargo/Ya no Coya incesto e hibridez/Renazco Coa y mi maldad me subyuga*[35].

La transgresión total de la mujer dueña de la palabra en *Por la Patria* reside en esto, precisamente. En conquistar la salida, en escapar a toda represión y a toda culpa, gracias a la creación, la comunicación, el dominio del discurso. Los marcos asfixiantes del reducto impuesto por el poder son así anulados. Y entonces el texto, esta novela atroz sobre la violencia institucionalizada se cierra con una apertura, una esperanza final. Los marginados, poseedores a partir de ahora, del verbo —una palabra propia, auténtica e identitaria— vislumbran un universo más puro, donde la emoción existe: *El fuego, el fuego, el fuego y la épica/Volví a sentir: volví a sentir sobre el erial* [...] *Todas soltamos el cuerpo y las manos móviles y diestras. Vimos el continente y fuimos otras vez combatientes y hermanas casi*[36]. Y si la capacidad de sentir es energía reencontrada, su descubrimiento se cifra en el verbo conquistado. Sensibilidad y discursos son derechos inalienables y simiente de solidaridad. Y todos ellos, unidos, confirman una irreductible humanidad.

Las mujeres escriben en Chile —Diamela Eltit como las demás— movidas por una necesidad imperiosa de comunicar, quebrando con este gesto, la norma de silencio y la represión impuestas por el discurso dominante. Para lograrlo, poetas, narradoras, escritoras en general (o al menos buena parte de ellas), tratan la substancia fónica, el cuerpo del lenguaje como lo haría un creador primigenio, artesanalmente. En este quehacer, único, como de amanuense de sí mismo hay, desde luego, escalas y calidades, hay matices. En todo caso, desde este punto de vista, escribir es acto primario y primitivo. Gesto simultáneo del intelecto de la sensibilidad y de las manos. Escribir es ademán físico y, a la vez, expresión afectiva y búsqueda estética. Al usar la palabra, entonces, al decirla y disponerla en el papel se vive una experiencia iniciática, sagrada, en la que escribir es tocar, agarrar, palpar, oler y gustar la materia lingüística —cuerpo del lenguaje— como si ella fuera lo único real, lo único auténtico, la verdad irrefutable, lo absoluto y esencial.

Los libros transgresores de Diamela Eltit son prueba de esto. La relación de la escritora con la entidad física y simbólica del lenguaje en tanto estructura trascendente, es vivida en sus novelas como experiencia somática, dolorosa, traumática y violenta de la que no se sale indemne. Y es que el vínculo palabra-creadora se establece dinámico, como conflicto, lucha. Lucha íntima, profunda y decisiva. La escritora lo vive en sus textos hasta la saciedad. El lector también. Probablemente la opción más extrema de la estética transgresora de Diamela Eltit resida en esto. En el hecho de que el acto de creación, así como el de recreación, sean, en verdad actos de amor. De amor porque esta narrativa pone a prueba, exige y resiste al mismo tiempo, un contacto físico, doloroso, extremado. Diamela, en esencia, agrede el lenguaje, lo acerca, lo asedia, arremete en su contra, lo violenta por último, para extraer de esa lucha el zumo de lo auténtico y primigenio. Este es el secreto subversivo de su arte de contar.

[1] Con esta expresión -*de dentro y de fuera*- se connota en Chile los escritores propios. Aquellos que produjeron en el corazón del sistema dictatorial son llamados *de dentro*. Los escritores *de fuera* son los exiliados, los que produjeron desde Europa, USA, o el resto de América Latina. Luisa Ulibarri, crítico chilena, afirma que aproximadamente 300 novelas de narradores *de dentro* y *de fuera* fueron publicadas en esos años (ver: Luisa ULIBARRI "Largo viaje hacia la noche. Motivos de la novela chilena 1973-1988" in *La Epoca. Literatura y libros*, Santiago de Chile, año 1, no 7, domingo 29 de mayo 1988, pp. 1-2). Hay que considerar entre esas 300 obras, las novelas de los consagrados -Donoso, Skarméta, Alegría, Délano, Teitelboim, Edwards, etc.- publicadas por editoriales europeas, las novelas de los nuevos que alcanzan vasta difusión en el exterior -Isabel Allende, Ana Vásquez- , y reediciones; y las novelas de los nuevos editadas en el país -Marco Antonio de la Parra, Hilario Da, Ramón Díaz Etérovic, Diamela Eltit, etc. que obtienen una restringida difusión y escaso reconocimiento en el propio país.

[2] La lírica se enriquece con gran número de poetas mujeres de inapreciable calidad: Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Marjorie Agosin, Verónica Zondek, Astrid Fugellie, etc. El género dramático también gana en presencia femenina. Y en narrativa a partir de 1976 se observa la aparición de novelistas y cuentistas destacadas. Ver al respecto: Adriana CASTILLO de BERCHENKO, "Notas sobre la narrativa femenina chilena en la última década, 1975-1985" in Ventanal, Creación y Crítica, no 11, Université de Perpignan, France 1986, pp. 17-41.

[3] Narradoras como Isabel Allende, Myriam Bustos Arratia, Ana Vásquez y Diamela Eltit. Hay muchas más. Permanecerán en el tiempo como narradoras representativas, probablemente, la primera y la última. Isabel Allende como la escritora que dio a conocer la novela chilena en el mundo. Diamela Eltit como la gran renovadora de la escritura novelesca nacional. En lo que va corrido de la década de los 90 esta hipótesis se ha confirmado; cada narradora ha seguido produciendo: 1. Allende ha confirmado su irradiación internacional; D. Eltit ha sido traducida al inglés, al francés y al alemán.

[4] Las referencias bibliográficas de las obras de Diamela Eltit son: *Lumpérica*, Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago 1983; *Por la Patria*, Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago 1986; *El Cuarto Mundo*, Editorial Planeta, Colección Biblioteca del Sur, Santiago 1988. Entre 1988 y 1998, la novelista ha madurado su escritura con una prolifica producción. En este estudio se consideran sobre todo las dos primeras obras. Todas las citas van por estas ediciones.

[5] Evidentemente, porque si el lector no asume el rol convenido no hay lectura. Como dice Todorov, la situación narrativa esencial supone junto a la imagen del narrador aquella del lector. Imagen del narrador e imagen del lector existen en estrecha dependencia y sólo dentro del espacio de la ficción, donde se realizan (ver T. TODOROV, "Les catégories du récit littéraire" in *L'Analyse Structurale du Récit. Communications 8*. Editions du Seuil, Collection Points, Paris 1981, p.153). Por su parte H. R. JAUSS, afirma que la figura del destinatario (el lector) en gran medida está inscrita en la obra misma *a través de un juego de anuncios, claves -manifiestas o latentes- , de referencias implícitas, de características familiares* (consultar H. R. JAUSS, *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris 1978, p. 55). En el caso de las obras de Eltit, hay que pensar que la prefiguración del lector imaginario deberá encontrar su destinatario concreto en aquellos que asuman la lectura y cumplan, en consecuencia con el pacto que involucra el reconocimiento de las claves.

[6] El *frote*, el *incesto*, motivos estructurantes, claves de sentido recurrentes y caracterizadoras de la narrativa eltiana. Situaciones, vivencias constantes, experiencia totalizadora *frote* e *incesto* son correlativos e interdependientes. Valores, además, en estado de latencia, intensamente sensoriales, sensuales y sexuales. El *frote* es también *toque* o *roce*, contacto vital, primario, genuino y primigenio. Siempre, o casi, en relación con la madre en tanto percepción intrauterina o en el tiempo de la lactancia, y más tarde como fantasma o recuerdo en la nostalgia siempre vivenciado. El *incesto* en correlación de sentido se configura como forma máxima de vínculo resultante del *frote* y, por lo mismo, también primaria, genuina y primigenia. Única en otras palabras. El *incesto* es pulsión siempre latente y totalizadora textual en la obras de Eltit. Abarca el mundo y se apropia de la escritura. Poco a poco el sema *incesto* deviene isotopía de lo *incestuoso* para acabar siendo metáfora de una condición identitaria nacional y continental mestiza. La marca del ser mestizo latinoamericano, entonces, tiene como clave esta concepción del *incesto*.

[7] Desde el punto de vista de la escritura, del discurso propiamente tal, Diamela Eltit destruye y construye algo nuevo. Un modo de contar que rompe con el molde realista-costumbrista naturalista de la novela chilena patriarcal es el suyo. Que rompe también con los modos expresivos vehiculados por los narradores paradigmáticos del *boom*, narradores del sistema editorial institucional y hegemónico continental y que son editados desde España. Que rompe, por último, con los moldes institucionalmente aceptados como narración de una *literatura femenina típica*.

[8] *Lumpérica*, p. 74. Esta expresión es toda una declaración -feliz- de principios, de una poética totalmente iconoclasta.

[9] *Op. cit*., p. 91.

[10] *Ibidem*.

[11] Ver al respecto Adriana CASTILLO de BERCHENKO, "Lenguaje y Marginalidad en *Lumpérica* de Diamela Eltit" in *Nature et Signification du Discours Marginalisant*, Actes de la table ronde du CRILAUP, collection Marges no 2, Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines, Université de Perpignan, France, 1986, pp. 257-272.

[12] De los diez capítulos que componen *Lumpérica*, siete (los no 1, 3, 5, 6, 8, 9, y 10) corresponden al discurso femenino marginal que expresa a L. Iluminada; dos capítulos (los no 2 y 7) reflejan al discurso patriarcal totalitario. Construido como un diálogo de sordos, estos dos capítulos son imagen mimética perfecta de una expresión tradicional. El capítulo no 4 es, por último, el que expresa la voz del narrador básico, es decir, de la narradora Diamela Eltit. Por otra parte, sólo algunos capítulos poseen un título (los no 4,5, 8, y 9). Esta característica concuerda con lo conceptual. En efecto, estos cuatro capítulos son los más innovadores, los más iconoclastas de toda la obra.

[13] El procedimiento es fascinante y no perceptible en una primera lectura. Es en estos niveles en los que se descubre el talento narrativo de Diamela Eltit y las posibilidades máximas de su escritura. También lo realmente original que hay en ella. El capítulo cuarto de *Lumpérica* es clave esencial ineludible del arte poético de Eltit. Toda empresa interpretativa de esta narrativa debería pasar por su análisis.

---

[14] *Lumpérica*, pp. 80-81.

[15] Conceptualmente, dentro de la historia en un momento dado L. Iluminada se tijeretea los cabellos, se taja, se autoflajela. Formalmente, capítulos, secuencias, estrofas, fotografías, títulos cortan la literalidad discursiva. A esto se añade una disposición tipográfica extremadamente cuidada, que pone particularmente de relieve blancos y vacíos. Estos son connotaciones siempre significativas. Se puede afirmar, en rigor, que en este sentido se está aquí frente a una estética del corte o de la escisión.

[16] En efecto, en *Por la Patria* la presencia del narrador básico aparece disuelta, fundida en los discursos de sus criaturas y, en función de lo ya expresado en *Lumpérica* (cap. 4), hecho carne en los entes de ficción.

[17] Como en *Lumpérica*, la valorización del corte, del tajo, de la herida sigue teniendo una dimensión estética fundamental en esta segunda novela.

[18] *Por la Patria*, p. 33

[19] En efecto, *Por la Patria* es novela coherentemente planificada. Ocho capítulos la componen ordenados en dos partes. Unos y otros respectivamente titulados. Títulos, divisiones y subdivisiones revelan una voluntad orientadora de la lectura por parte de la narradora.

[20] Formalmente, la escritura en prosa es dominante. La prosa adopta a menudo la función narrativa; abunda también la prosa poética. Esta última da lugar a los pasajes de mayor lirismo y calidad estética de la novela. Los diferentes discursos que entregan la historia son enunciados todos ellos en la literalidad discursiva y sólo algunas marcas tipográficas -una ocupación peculiar del blanco de la página- los revelan al lector.

[21] *Por la Patria*, p. 147.

[22] Y que esta forma de violencia reductora es clave de sentido lo prueba el que devenga motivo recurrente en la novela. Incluso da título al capítulo 2 de la Segunda Parte "Acerca de vencedores y vencidos" pp. 203-240.

[23] *Por la Patria*, p. 147

[24] La extrapolación se justifica porque *Por la Patria* es novela que se gesta en un lugar confinado como Chile. País geográficamente excluido, encerrado por cordillera y océano, por desierto y hielo. País, último reducto de las dictaduras latinoamericanas en los 80. Por otra parte, América Latina como continente refleja bien su condición de Tercer Mundo, reducto, patio trasero de América del Norte.

[25] *Por la Patria*, p. 16-17.

[26] Expresión suburbial, comunicación oral de los cordones de miseria, su nombre es habla *coa*... Habla del hampa; de los desposeídos, del submundo miserable que rodea a la urbe que es Santiago de Chile.

[27] Aunque siendo narradoras diametralmente diferentes, Diamela Eltit coincide en esto con Isabel Allende. En efecto, todas las heroínas de esta última se asumen, se explican la realidad y avanzan siendo ellas mismas, individuos a parte entera gracias a la escritura. Proceso similar es la experiencia que vive en *Por la Patria* Coya, la mestiza bastarda.

[28] *Por la Patria*, p. 273

[29] *Op. cit*. pp. 273-274

[30] *Op. cit.* p. 194.

8.-

tentativa que si la obra es novedosa, lo es por la tendencia de la autora a relacionar "determinados puntos de [su] práctica narrativa con lecturas teóricas" (*Conversaciones* 110).[3] Más audaz, Daniel Swinburn asevera en su introducción al texto de una entrevista con Eltit que el cuerpo teórico del pensamiento postestructuralista le sirve a ésta como base de una praxis escritural, afirmando que ella "navega con facilidad en los terrenos espinudos del pensamiento postestructuralista. Al leer sus ensayos que abarcan los más variados ámbitos de la cotidianidad, se tiene la impresión de que el cuerpo teórico que maneja la autora se convierte en una praxis discursiva que tiene su correlato en la realidad de las cosas de manera casi natural". En un ensayo que contempla los "temas tratados por Deleuze y Guattari" en *L'Anti-Oedipe* como "fundamentales a la narrativa de Eltit desde sus principios" ("Cuerpos..." 71-2; ver n. 9), Jo Labanyi sustenta una afirmación de esta índole con una exposición más amplia que empieza a sondear la profundidad de la relación entre teoría y texto. Aunque ninguno de estos críticos –ni siquiera Labanyi– incursiona en una metarreflexión sobre las implicaciones de esta conexión, todas coinciden en apuntar hacia la necesidad de entender no sólo el *ars poetica* de Eltit, sino más bien el *ars teorica* que sirve de fundamento a su obra.

El papel de la teoría postestructuralista y feminista me parece tan consubstancial a la obra de Eltit que no basta con proponer sólo un gran parecido mutuo, ni una solidaridad –como propone Morales (*Emergencias* 13)– sino una relación arquitectónica en que la teoría sirve de andamiaje textual a la obra.[4] *Lumpérica*,[5] la primera novela de Eltit, es el

[3] Quizás disuadido de desarrollar esta óptica crítica por la reacción negativa de la propia Eltit ante esta propuesta en las entrevistas (ver n. 4 y Morales, *Conversaciones* 110-16), Morales esboza en la introducción a su próxima publicación relacionada con la autora, *Emergencias*, un catálogo de los elementos teóricos *sui generis* de la obra de ésta, señalando "el *cuerpo* y la *política*" como las más destacadas de estas "constantes" (*Emergencias* 12). Asimismo, Jacqueline Loss y Ana Forcinito pretenden destacar una postura teórica propia de Eltit y coinciden en clasificar a ésta como un "nomadismo". Loss ve en *Por la patria* y *El padre mío* una "nomadic consciousness" [conciencia nómada] que desde la periferia lanza una crítica del "monism of the center" [monismo del centro] en un gesto que se puede considerar un "critical cosmopolitanism" [cosmopolitanismo crítico] (25). De igual modo, Forcinito lee en *Los vigilantes* y *Los trabajadores de la muerte* un "proyecto cyborg sudaca o marginal" (272) –tomando prestado la terminología feminista de Donna Haraway– que designa el "nomadismo de Eltit" (276), una estética de "constituir a lo femenino como desacato" y "proyectar la des-representación [...] para desmontar los proyectos vigilantes del autoritarismo del estado y del mercado" (276-7).

[4] Eltit suele caracterizar sus actividades escriturarias como "artesanales" (ver, e.g., "Acerca del hacer literario", *Emergencias* 177-85; "Quisiera", *Emergencias* 185-9 y Morales, *Conversaciones* 92-3), etiqueta que señala una postura antimercantil. Esta definición pone de relieve una agenda individual y latinoamericana frente a la mercancía artística requerida por el mercado globalizante y producida para un auditorio masivo y homogeneizado (Morales 52; Neustadt, "Interrogando" 304-5). Eltit sintetiza esta postura al declarar su "honor de no hacer un best seller nunca" (Morales 228). Hay que notar la cercanía de esta agenda personal que Eltit refiere como la "artesanía" a los preceptos teóricos antihegemónicos. En ese sentido, no es contradictorio afirmar que esta agenda personal-artesanal coincide con un posicionamiento teórico postestructuralista.

[5] Según Eltit, el título proviene del intento de femenizar el vocablo "lumpen", lo cual dio un nuevo término que se ha interpretado como una referencia a América Latina: "Yo quería hablar de 'la' lumpen, 'la' lumpen. Y después me di cuenta que en realidad podía ser interpretado como América Lumpen" (Morales, *Conversaciones* 72-3).

ejemplo más transparente de este fenómeno por la visibilidad diegética de la teoría en ella. *Lumpérica* cita a la vez que representa –en la acepción performativa del vocablo– su propio marco teórico. El revés de la portada de la traducción al inglés de la obra (*E. Luminata*) afirma que es "one of those books that teaches you how to read it, and early on" [uno de esos libros que enseña al lector cómo debe leerse, y pronto]. El comentario es acertado, pero sólo si el lector está familiarizado tanto con la historia reciente de Chile[6] como con la teoría contemporánea. Este marco teórico podría describirse como la instancia más comprensiva de un *ars teórica* de Eltit, en el que la autora esboza un proyecto sociopolítico arraigado en el pensamiento postestructuralista-feminista que es una constante en toda su obra.

Para desentrañar esta influencia teórica, haré una lectura de *Lumpérica* en diálogo con la obra de autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva y Jacques Lacan, con los cuales Eltit ha dicho tener una familiarización significativa (ver n. 4).[7] Mi intención no es llevar a cabo una búsqueda de fuentes específicas, sino demostrar cómo, al leer la obra de Eltit teniendo como telón de fondo el pensamiento postestructuralista y feminista, la honda coincidencia temática y lingüística que se aprecia entre los dos registros demuestra su filiación conceptual. Tras una lectura de *Lumpérica* espero mostrar cómo este texto, para el que Eltit reconoce única y enfáticamente el parentesco literario de la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy (Morales, *Conversaciones* 37),[8] se nutre de las corrientes teóricas propias de su momento,

[6] Cuando *Lumpérica* se publicó en 1983, la realidad chilena era todavía la impuesta por el régimen militar que seguía manteniendo un control social paralizador. Mientras la dictadura proyectaba una imagen ordenada y exitosa blandiendo el arma del éxito económico del "milagro chileno", este orden se mantenía internamente mediante un programa represivo llevado a cabo por una red oficial clandestina. El directorio de inteligencia tenía la misión de "limpiar la casa" de todo lo que no se conformara con el ideal derechista. Los elementos sociales indeseables se eliminaban sistemáticamente, lo cual comunicaba claramente los límites del comportamiento social aceptable tanto en la esfera pública como en la privada. La dictadura exigía un alto grado de conformismo social a los ciudadanos chilenos, quienes para asegurar la supervivencia podían optar por ignorar el trabajo de "limpieza" del régimen consagrándose a las prácticas menos implicadas políticamente, o por intuir y atenerse a los límites de la movilidad personal para evitar todo contacto con lo oficialmente reprobado. Para una buena introducción histórica a la época dictatorial, ver Constable y Valenzuela.

[7] Enfocándose en los posibles puntos de contacto entre *L'Anti-Oedipe* y *El infarto del alma* de Eltit, Jo Labanyi adelanta lo que se podría considerar un argumento convincente sobre la inclusión de las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari en la amalgama de influencias teóricas de la autora, aunque Labanyi no plantea abiertamente una filiación entre los dos textos ("Cuerpos..."). La descripción de Eltit de su deseo de representar en *Lumpérica* "sujetos insurreccionales, que estaban en una insurrección al capitalismo, porque eran *sujetos que no producían*" (Lazarra 31; el énfasis es mio) también recuerda la temática de esta obra de Deleuze y Guattari.

[8] Este reclamo de influencia es significativo, porque el autor cubano Severo Sarduy vivía en exilio en París durante el apogeo del postestructuralismo –incluyendo a los llamados feminismos postestructuralistas– y asistía a las charlas semanales de Jacques Lacan. Como arguyo en el caso de Eltit, la obra de Sarduy lleva la marca distintiva de este conjunto del pensamiento francés. Sus novelas se estructuran sobre los principios de la fragmentación y de una confusión profunda entre el mismo y el Otro: ideas recurrentes, politizadas y de las más emblemáticas del corpus teórico en cuestión. De Sarduy, Eltit dice que "fue muy importante para mí porque pensó, teorizó, escribió y

aunque éstas sean representadas, como afirma la autora, "en un sentido completamente bastardo y...literario" (Morales 112). Hacer explícito el papel fundacional de la teoría en la novela es esencial para explicar sus pretensiones sociopolíticas y su acogida crítica. Con este fin, emprendo la lectura de *Lumpérica* que repite el contrapunteo dialógico que el texto establece entre sí mismo y ciertos conceptos y propuestas teóricas, haciendo explícitos y elaborando estos últimos en las notas al pie.

El primer capítulo de *Lumpérica* establece el escenario y los lineamientos teóricos fundamentales del texto, el cual va a constituirse sobre la manipulación continua de esos parámetros. L. Iluminada,[9] sujeto femenino, protagoniza una actuación cinematográfica nocturna[10] en una plaza pública,[11] iluminada por una luz eléctrica de neón y rodeada por los "pálidos" (9; passim), seres también marginalizados. Un "frío" (9; passim) constituye

con todos esos materiales me permitió a mí organizar mis primeros libros" (Moreno; ver también Lazarra 2).

[9] En un fragmento del borrador de *Lumpérica* publicado en 1979 bajo el nombre *Por la patria* (título que Eltit le pondría a su segunda novela [ver Morales, *Conversaciones* 58, 160]), la protagonista lleva el nombre "R. Iluminada" ("Por la patria" [novela en proceso] 1979). Como observa Forcinito, Morales plantea una posible referencia a Lumi Videla, militante del Movimiento Izquierdista Revolucionario (MIR) que muere luego de haber sido detenida y torturada (Morales 55; Forcinito 283). Eltit no ofrece ningún significado fijo para el nombre –ni en su versión temprana ni final–, pero sí cabría contemplar la relación entre la truncación del artículo definido femenino (L. Iluminada en vez de "La" Iluminada) y su posible parodia de la exclusión lacaniana de la mujer del lenguaje (ver específicamente "Dieu et la jouissance de ~~la~~ femme" [Dios y el goce de la mujer], *Encore* 68) tan vilipendiada por teóricas feministas como Irigaray y Cixous. Esta interpretación parecería ser sustentada por una referencia textual posterior al esfuerzo del sujeto femenino por hablar "aunque barras neónicas [representando la tradición literaria] la expulsan" (78).

[10] Durante la dictadura del general Pinochet (1973-1989), estas horas correspondían al toque de queda, lo cual intensifica el carácter subversivo de la presencia de L. Iluminada en la plaza pública y de su actuación en ella. La propia autora afirma esta relación con la realidad dictatorial al calificar a *Lumpérica* como "una novela que tiene una directa relación con la situación nocturna de estos últimos diez años [desde el golpe de Estado]" (Piña, "Diamela Eltit: los rostros..." 41). En un acto de apertura al Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana (1987) que ayudó a convocar, Eltit da forma concreta a los años de dictadura: "Chile y los últimos años chilenos, constituyen una exacta radiografía de la escena cruda del poder, de la escena incandescente de la apetencia de poder, esgrimido sobre un escenario humano victimado, en el que la periferia de la periferia, vive un símil de vida en la forma antropofágica que el poder ordena". Este poder exacerbado, ha ejercido sobre el país, todas sus funciones negativas, ensañándose en los cuerpos marginales, arrastrados hasta la improductividad, para evitar así el enfrentamiento. Cuerpos agredidos hasta su desaparición, cuerpos exiliados del país natal ("Las aristas..." 18).
En una entrevista, Eltit explica cómo la plaza pública nocturna pasó a ser el significante en torno al cual se organiza *Lumpérica*: "es *la* novela del toque de queda y sus imágenes, sus imágenes posibles, y de estos sujetos a la intemperie de la muerte y de la matanza" (Lazarra 31).

[11] En la misma publicación temprana de 1979, esta plaza se llama la "plaza Brasil", parque público de Santiago que ha sido frecuentado históricamente por los estudiantes universitarios y otros elementos radicales. Actualmente existe en el Barrio Brasil el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, dedicado a la Unidad Popular, partido político de coalición izquierdista encabezado entre 1970-1973 por el epónimo presidente socialista derrocado por el golpe militar. En entrevistas, Eltit afirma que la plaza Brasil fue el modelo para la plaza que quedó genérica en la versión pulida del texto (Morales, *Conversaciones* 148-50).

el grado cero de la realidad. Fuerza ubicua, en permanente acecho y poderoso aun cuando latente, este frío parece representar el trasfondo del poder dictatorial que, aunque temporalmente suspendido, no deja de vigilar.

La primera frase sugiere que ha habido un corte histórico al señalar que la cara de L. Iluminada, visible bajo la luz eléctrica, "ya no relumbr[a] como antaño cuando era contemplada con luz natural" (9). La artificialidad subraya la imposibilidad de volver a lo que Irigaray denominaría el estado "natural" de la mujer antes de que se convierta tanto en la mercancía principal como en el soporte del sistema económico falocéntrico (175-76). La inserción explícita de ese "antaño" establece que el cambio se ha dado en un marco temporal más amplio que el del día a la noche, e insinúa como posible momento liminal el golpe de Estado que inauguró (o que recrudeció) un régimen patriarcal.

Sin embargo, hay un anuncio de neón en lo alto de la plaza –llamado sencillamente "el luminoso" (9), agente masculino– que se asocia con un lenguaje literario libertador. La iluminación "a pedazos" de la protagonista (9) establece que el "luminoso" tiene un efecto fragmentador –al igual que toda escritura que contraviene las normas literarias con pujanza, según Barthes[12]– y subversivo, porque "garantiza una ficción en la ciudad" (9) en contra de la historia monolítica oficial. Esta ficción extraoficial se funda en la adquisición por L. Iluminada y los "pálidos" de identidades múltiples a través de las letras que el "luminoso" les proyecta encima, situación de alteridad que posibilita, a su vez, un revés lingüístico al propiciar una "alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia" (13). La estridencia con que se enfatiza este objetivo de producir una enunciación lingüística ininteligible según las normas del habla social –pero investida de un poder significador dentro de una economía antifalogocéntrica– recuerda la semiótica preedípica de Kristeva, sistema significante considerado ilegible desde la perspectiva del lenguaje simbólico postedípico (*La révolution*... 17-100).

Este retorno a la semiótica se efectúa mediante la expresión (auto)erótica del deseo. Los verbos "convulsionarse" y "frotarse" (10) señalan este estado orgásmico-productor, confiriéndole una connotación feminista de *femme-parler* autoerótico.[13] Como si representara el texto de goce que elogia Barthes,[14] este goce produce un resquebrajamiento de las normas lingüísticas e identitarias, al demarcar de repente "infinitas posibilidades para cualquier mirada" (12).[15] La plaza se hace "sublime" a través de la óptica del goce literario.

[12] Al intentar definir una metodología de la resistencia para la escritura, Barthes concluye que es la fragmentación (*Leçon inaugurale* 28). La propia autora señala que "frente a lo monolítico, frente a lo hegemónico, me parece que tengo una política de fragmentos" (Lazarra 17).

[13] El concepto de una producción literaria no canónica motivada por el deseo y el (auto)erotismo no se limita al feminismo (e.g., Irigaray, Cixous) sino que se generaliza al pensamiento postestructuralista más amplio (e.g., Barthes). A esta conceptualización literaria del deseo, Eltit le añade una dimensión social al estimar que el pobre marginalizado tiene como único móvil de sobrevivencia su propio deseo (ver Ortega, "Resistencia..." 232; Morales, "El discurso..." 90-91).

[14] Para su definición de texto de goce, ver *Le plaisir*... 25-26.

[15] Si para Lacan la mirada es un vehículo mediante el cual el sujeto se reconoce como entidad completa (ver, e.g., *Écrits* 93-100 y *Les quatre concepts* 65-109), Eltit la quiere explotar para sus posibilidades fragmentadoras y plurales para lograr un plano de lo no-entero. Este objetivo, visto

Establecido así el escenario, se pone en marcha la acción central y recurrente a lo largo de la novela: L. Iluminada se hiere a sí misma en lo que podría considerarse una reescenificación de la caída como elemento abyecto por antonomasia.[16] La propia herida la extasía (19) y abre un espacio preciso para la *performance* lingüística de su "otra identidad" nuevamente adquirida "por literatura" (20). Como si representara la lógica de Barthes que une el cuerpo con la escritura,[17] la herida que L. Iluminada se inflige una y otra vez equivale al corte escritural del *femme-parler* que fragmenta la superficie unificada de la hegemonía, y que interrumpe su poder a través de la subversión estética.[18]

La *performance* de esta nueva identidad literaria consiste en el estreno de un "grito" desarticulado y primordial (23). Se entiende que el poder erótico de esta enunciación interruptivo-semiótica hace posible la evolución –si bien regresiva– de una nueva subjetividad. Una serie de asociaciones amplía la definición del sujeto femenino. Primero,

desde el pensamiento lacaniano, representaría una regresión en el camino hacia la formación de la subjetividad simbólica, lo cual recalca tanto el concepto de un retorno a la semiótica como el de la añoranza del estado natural ya vistos.

[16] El hecho de que este acto autodestructivo forme parte de una actuación mayor referida una y otra vez como un "bautizo" (10; passim) –en el que L. Iluminada vuelve a nacer en el orden lingüístico de la semiótica, o prelenguaje– evoca la teoría de Kristeva de la abyección de la madre como consecuencia inevitable en el traspaso del orden semiótico maternal al orden simbólico en que la madre se reprime como ente incapaz de la subjetividad plena (*Pouvoirs* 20-1). Al contemplar ese momento bautismal vinculado con la emergencia de la voz semiótica, el sujeto escritural declara que "renacer es extraer el momento de la caída" (27), lo cual puede interpretarse como un aislamiento y purgación –a través de la repetición– del momento de la abyección violenta, que, para Kristeva, encuentra su máxima representación en la caída (*Pouvoirs* 11). Raquel Olea coincide en trazar una conexión entre L. Iluminada y "lo abyecto como objeto caído que es radicalmente un excluido de lo social, según señala J. Kristeva" (169). Sin embargo, habría que agregar la precisión con que Jo Labanyi define la actitud de Eltit respecto a la abyección en la lectura que hace de *Vaca sagrada*, texto que se podría leer como una prosificación más asequible de la temática expuesta en *Lumpérica*. Según Labanyi, Eltit explora la abyección como un fenómeno no sólo psicológico sino más bien social, producto de una realidad "material [y] política", dimensión de lo abyecto que Kristeva contempla sin analizar ("Tropologies..." 89). El valor de esta fina distinción no invalida el planteamiento del presente ensayo de que hay una filiación entre estas dos formas de concebir la abyección.

[17] Una de las ideas centrales a *Le plaisir du texte* es la propuesta de la escritura como cuerpo erótico del escritor-lector (30). Esta idea también es central en el pensamiento de Severo Sarduy, hasta poder considerarse el antecedente del de Barthes. Bernard Schulz Cruz atribuye esta temática a Sarduy: "Se puede decir, parafraseando a Severo Sarduy, que [la narrativa de Diamela Eltit] está escrita sobre un cuerpo, su propio cuerpo" (67).

[18] El concepto del corte como arma de resistencia figura en el pensamiento de Irigaray (el autoerotismo femenino cuyas frotaciones agrietan el sistema cerrado masculino: 26-32, 105-16), Barthes (el texto de goce que es "toujours la trace d'une coupure" [siempre la huella de un corte], *Le plaisir*... 34-6) y Kristeva (lo semiótico se articula de "[f]rayages, transports d'énergie, découpage du continuum corporel, social, aussi bien que de celui du matériau signifiant" [flujos, transferencias de energía, recortes del continuo corporal, social, así como aquello de la materia significante], *La révolution* 40).

el anuncio de un deseo profundo y corporal ("tengo sed" [19, passim])[19] sugiere su martirio. Segundo, la fusión de su nueva voz con la canónica del "luminoso" (27) hace eco de la "otra bisexualidad" de Cixous: la feminidad escritural que contiene en sí la diferencia sexual (ver "La joven nacida", 44). En tercer lugar, se efectúa un desdoblamiento entre el sujeto escritural y la protagonista. De esta fusión erótica se produce una escritura que resiste la atmósfera de terror[20] en la que la voz canónica del "luminoso" va involucrándose (30-1) en tanto agente del proceso neoliberal mercantilista que, auspiciado por el régimen dictatorial chileno,[21] también caracteriza al patriarcado[22] según el pensamiento feminista.

[19] Aparte de evocar el martirio en la cruz –como afirma Ronald Christ (223)– y sugerir el deseo corporal y hasta erótico (Norat 41), la sed es también uno de los síntomas más característicos de la tortura mediante corriente eléctrica. Esta interpretación corrobora la lectura que hace Mary Louise Pratt de esta escena: "Lo que está siendo deconstruido [sic] o reorganizado aquí no es sólo la escena de Cristo sediento sobre la cruz, sino también, y más vividamente en este contexto, la escena de la tortura, con la que la frase 'tengo sed' está irrevocablemente ligada en el vocabulario de este período en Chile" (28). De modo general, Jean Franco interpreta la novela como representación de los efectos de la tortura: "What the novel enacts is the disassociation of self from body, and of subject from the somatic, an experience often associated with torture" [Lo que la novela representa es la disociación entre ser y cuerpo y entre sujeto y lo somático, una experiencia frecuentemente asociada con la tortura] (233).

[20] A la vez que el desdoblamiento asciende hacia el clímax, se contempla la represión de los "pálidos". Primero, "la luz eléctrica denuncia cada vez los cuerpos" (29), mientras que se va alistando una serie de preguntas que sugieren su tortura: "¿Y si tuvieran el cráneo abierto? ¿Y si tuvieran sondas y vendas?"; "¿Si perdieran sangre? ¿Y si se les fuera la sangre del cuerpo?" (30); "¿Y si estuviesen condenados?" (31). Debajo de estas interrogativas, una serie de fragmentos hace concreta esta sugerencia de tortura: "ya no supliques –en esa pinta– nadie te cree"; "tengo sed (en la plaza) –jadean– [...] rotas las cabezas –bisturíes en las orillas– cintas de metal / entra la aguja –traspasa la carne– se duerme el individuo [...] salas asépticas –olores grávidos– ruidos de motores / frascos quirúrgicos –gasas traslúcidas– heridas abiertas" (30-1). La electricidad sería, por lo tanto, agente de una tortura del mismo corte que la padecida por las víctimas de la dictadura en los interrogatorios clandestinos. Esto implicaría o la complicidad del "luminoso" o la génesis de éste como efecto del delirio inducido por la tortura.

[21] La adherencia del régimen de Pinochet a los principios neoliberales es notoria. A expensas de los sectores pobres, Pinochet implementó las recomendaciones de los llamados "Chicago Boys", economistas entrenados por Milton Friedman en la Universidad de Chicago, quienes aplicaron los "Reaganomics" (política económica neoliberal desarrollada durante la presidencia de Ronald Reagan conocida en inglés como el "trickle-down effect") en forma del "chorreo" económico diseñado a "mojar" a toda la población desde arriba. La política neoliberal pinochetista causó una recesión económica tan fuerte que provocó a principios de los ochenta –momento en que *Lumpérica* se publicó– una ola de protestas masivas a la que la dictadura respondió con una dura represión política. Para Eltit, el neoliberalismo parece desempeñar una función de bisagra que vincula simbólicamente el poder dictatorial con el democrático (ver Morales, *Conversaciones* 50-1, 191-2; Lazarra 10). *El cuarto mundo*, en especial, suele leerse como una crítica feroz de la comercialización (ver Pope). Francine Masiello propone semejante lectura de *Los trabajadores de la muerte*, que según ella "desaf[ía] el concepto de 'mercado' neoliberal" (167), "insistiendo en una reevaluación de nuestro poder de compra y la utilización de objetos prefabricados en una cultura visual de calcomanías y la venta rápida de productos de marca" (178). *Mano de obra*, la novela más reciente de Eltit, se dedica netamente a la profundización de este continuo dictadura-neoliberalismo hasta

Contra estas fuerzas hegemónicas, el grito de L. Iluminada crea lo que Barthes denominaría una "atopía"[23] propia de todo texto de goce. Estos nuevos "espacios habitables" (25) son lingüísticos, producidos por el lenguaje femenino de la "otra bisexualidad" autobiográfica. A través de la extrema abyección de L. Iluminada se abre un "nuevo circuito" literario (36). Tras la declaración de esta apertura, el martirio aparentemente autodestructivo de L. Iluminada puede entenderse como la expresión de un deseo productivo. Su sed corporal, que crece en función de sus heridas, puede interpretarse como una sed lingüística e identitaria que se satisface tanto a través de la formulación del habla –que recuerda la escritura en voz alta de Barthes[24]– como a través de la comunión corporal y erótica con el Otro miserable (43). La nueva literatura se construye, lingüística y corporalmente, con lo abyecto.

El segundo capítulo representa un interrogatorio entre dos hombres. Tanto la claridad del lenguaje como el formato de puro diálogo, que hace del discurso su propio topos, sugieren que esta escena, aislada visualmente del resto del texto por una tipografía distinta,[25] representa el dominio del lenguaje simbólico patriarcal. El interrogador es identificado sólo como parte de una pluralidad anónima ("dijo el que *interrogaban*" [48; el énfasis es mío]), extendiendo así la metáfora del frío patriarcal.[26] Al contestar las preguntas, el discurso del interrogado se vuelve cada vez más literario (51, 53), hasta hacerse eco repentino de L. Iluminada ("–tengo sed–" [55]). Al cierre del capítulo se vuelve a afirmar la sumisión del interrogado, quien se ofrece para identificar caras de fotos.[27] El deseo, sed, lenguaje literario y sumisión ante el poder patriarcal crean una asociación entre el interrogado y L. Iluminada que recalca la idea de "otra bisexualidad"

plantear una inversión cronológica de los términos que sugiere el neoliberalismo capitalista del siglo XX como un sistema patriarcal abarcador que posibilitó el golpe.

[22] Para Irigaray, la mujer se ve reducida a mercancía dentro de la economía patriarcal (81). Robert Neustadt coincide en citar el concepto de Irigaray de la mujer como "valeur d'usage" [valor de uso] para el hombre (Irigaray 30) con el fin de contextualizar la automutilación de Eltit como una voluntad de señalar el estatus mercantil del cuerpo femenino ("Clearing Space" 229).

[23] El concepto de "l'atopie de la jouissance" [la atopía del goce] (*Le plaisir*... 93) es una constante en los escritos de Barthes, que define como el espacio epistemológico creado por un compromiso político antihegemónico (*Leçon inaugurale* 23).

[24] Barthes describe la escritura en voz alta como una expresión más fonética que fonológica, más corporal que semántica (*Le plaisir*... 104-5).

[25] Eltit señala que los cambios tipográficos son suyos, hechos con el propósito de "remarcar [...] tonalidades y registros" (Neustadt "Interrogando..." 295).

[26] La escena del interrogatorio es clave en establecer como referente textual los primeros años de la dictadura, época que, según Guillermo García-Corales, "puede visualizarse como una escena de pauperización de las masas y una dislocación del sentido tradicional de comunidad que incluye censura, interrogatorios, torturas, toque de queda y encarcelamientos" ("La deconstrucción del poder" 114). Sin embargo, cabe notar la afirmación de Neustadt de que la novela circunscribe el golpe y la represión militar en vez de describirlos abiertamente como su referente ("Clearing Space" 225).

[27] Una estrategia central de la represión llevada a cabo por las fuerzas de la inteligencia dictatorial fue obligar a sus detenidos a ayudar a crear grandes archivos de fotos, contribuyendo información sobre los individuos identificados que permitió detenciones en escala masiva.

de ésta. Desde este dominio de lenguaje simbólico, se nombra lo ocurrido en el primer capítulo como una "caída" (57), afirmando la abyección de L. Iluminada.

El tercer capítulo regresa al espectáculo en la plaza; pero ha habido una animalización del sujeto femenino (cuya abyección se acaba de confirmar), que se describe como víbora, gato y, sobre todo, vaca y yegua. Lo bestial, como límite de lo humano, se ha asociado tradicionalmente con la locura, la cual es concebida a su vez por Foucault como un espacio social paradigmático, un "círculo sagrado" en el cual se puede inscribir cualquier forma de la otredad temida socialmente (6, 192-5).[28] El animal femenino anhela efectuar un "corte"[29] antihegemónico (72) para lograr la autonomía (73). Sin embargo, esta resistencia autonómica es vencida por una fuerza hegemónica colectiva que le pone herraduras, la marca, la esquila y la clava con espuelas (78-9). En un despliegue de poder que imita el poder del patriarcado, el lumpen marginalizado y la luz eléctrica se juntan para domar al animal, proceso que adquiere visos de una dominación sexual.[30] Reducida a su valor mercantil, la yegua, que "[n]o tiene más nombre que el de su clase" (79), constituye una plena representación de lo abyecto femenino que sustenta al patriarcado desde los márgenes.

El cuarto capítulo, titulado "Para la formulación de una imagen en la literatura", profundiza en este estado de abyección como divisa literaria. El sujeto femenino es transformado en el epítome de la abyección: yace moribunda y mutilada en una cama de hospital[31] que se confunde con el topos de la plaza. Esta abyección posibilita el texto de goce, cuyo *ars poética* se arraiga en una antiestética capaz de escapar de la identidad normativa al eludir la mirada del otro (92),[32] lo cual resulta inaudito y singular: "Este gesto *nadie en este país* podría igualarlo" (92; el énfasis es mío). El sujeto femenino no sólo adquiere un carácter superlativo en oposición a la nación sino que se funde con la figura de la autora (96-7): ésta, por lo tanto, también se destaca por su singularidad en contra de las fuerzas patriarcales. La abyección pasa de ser un hecho de identidad nacional a ser el

[28] Eltit dice haber querido referir esta bestialización en el habla popular: "esta cosa de que los hombres normalmente nombran a la mujer con apelativos de animal..., una 'yegua', una 'vaca', una 'mula', [...] 'burra', [...] 'una potranca'. Sexualidad, sexualidad..." (Morales, *Conversaciones* 75-6).

[29] De igual modo, la estrategia subversiva de Irigaray es la "de déranger, d'altérer" [de desordenar, de alterar] (67) el discurso falogocéntrico desde el lado femenino (76).

[30] Esta transformación en que el lumperío pasa de un estado de complicidad y dependencia en el sujeto femenino a un antagonismo represivo característico más bien de las fuerzas hegemónicas se repite en *Los vigilantes*, donde los "desamparados" (personajes equivalentes a los "pálidos"), se vuelven en contra de la protagonista que les ha dado un albergue salvador, sumándose a sus acusadores (99-100).

[31] El hospital es, para Foucault, albergue de lo otro indeseable (*Folie* 54-96) y edificio emblemático de la estructura panóptica del patriarcado vigilante (*Surveiller* 207-10). El carácter moribundo del sujeto femenino dentro de este esquema arquitectónico falocéntrico también coincide con el aprecio que tiene Irigaray a la muerte como único medio libertador del falogocentrismo (200).

[32] La mirada del otro –descrito por Lacan (en referencia al entendimiento de la mirada que tiene Sartre) como "un regard par moi imaginé au champ de l'Autre" [una mirada por mí imaginada en el campo del Otro] (*Les quatre concepts* 79)– no es un tópico en todo rigor lacaniano, aunque sí figura en el pensamiento postestructuralista, feminista y, sobre todo, postcolonialista.

resultado del nacimiento, la herencia cultural de la imposición del nombre del padre (91-3), lo cual cimienta la relación entre nación real y patriarcado simbólico. Frente a esta nación patriarcal, el sujeto femenino, animalizado de nuevo, es silenciado con "bozal"[33] en una sumisión económica ("collar de plata [dinero, en Chile] al cuello") (102).

El quinto capítulo, titulado "Quo vadis" –reformulación clásica y literaria de la terca subversión errante de la yegua– pone fin a la exposición del sujeto de la que se ocupa la primera mitad del libro. En este capítulo se examina la naturaleza de la escritura propia del sujeto femenino. Se afirma que ésta destila de la abyección una belleza que posibilita la formulación de un texto de goce corporal, según la economía de Barthes. El éxtasis –o goce– del sujeto femenino es la culminación de una técnica del "refrote" y de la distorsión de la mirada que produce una escritura de dimensión oral que desafía al canon literario. El sujeto femenino "se castra del ojo", poniendo fin con su "ojo caído" a su complicidad con el sistema patriarcal al descartar así la formulación de una subjetividad del ser "entero" en el campo simbólico falogocéntrico. Liberada, escribe y borra en la plaza la propuesta de su propio trayecto literario: "'dónde vas' con letras mayúsculas" (122). A fin de cuentas, el mismo sujeto femenino es en sí toda la escritura ensayada: "por fin el «dónde vas» *es ella misma* en el centro de la plaza, bañada en palidez" (125; el énfasis es mío); su propio cuerpo constituye la escritura desde los márgenes.

A lo largo de estos cinco capítulos, el sujeto femenino escritural ha adquirido forma en una narrativa cuyo desarrollo ocurre en relación con una constelación de elementos teóricos esenciales tanto para la construcción de la obra como para su comprensión: el modelo del poder del Estado como panóptico y de la locura como una categoría residual y bestializada (Foucault: *Surveiller et punir*; *Folie et déraison*);[34] el esquema literario en que la escritura subversiva y de carácter fragmentario se construye del goce (Barthes: *Le plaisir du texte*); el concepto de un *femme-parler* autoerótico, práctica que interrumpe la hegemonía monolítica (Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*); la idea de la *écriture feminine* como una bisexualidad escritural –una subjetividad que contiene en sí la diferencia (Cixous, *La jeune née*)[35]; la teoría de la construcción del sujeto simbólico –falogocéntrico– a través de la abyección de la madre y su lenguaje semiótico (Kristeva: *La révolution du langage poétique*; *Pouvoirs de l'horreur*); así como la insistencia en el papel de la mirada en la formación de la subjetividad propia y la exclusión de la mujer del orden intrínsecamente falogocéntrico del lenguaje (Lacan, *Écrits*; *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*; *Encore*). Fundidos en una amalgama teórica, estos conceptos –en un listado para nada exhaustivo– sirven de cimiento para la fundación de esta antinarrativa. Si la primera parte del texto constituye una exposición del sujeto escritural, el desenlace en la segunda (capítulos 6-10) se centra en el desarrollo de una práctica literaria descrita dentro del marco de los mismos parámetros teóricos.

En el sexto capítulo se emprende plenamente una práctica literaria tripartita: la definición pluralista de la escritura que utiliza palabras que se refieren a la temática teórica

[33] Cixous también emplea la imagen del animal erotizado para representar cómo las fuerzas antagónicas a la *écriture féminine* intentan ponerle mordaza al sujeto femenino escritural (38-40).
[34] Eltit dice que la teoría del panopticismo de Foucault fue "muy importante" en su conceptualización de *Los vigilantes* (Morales, *Conversaciones* 77).
[35] Versión revisada del ensayo "La risa de la medusa", publicado el mismo año.

ya vista (e.g., "La escritura como refrote" [137]); la contemplación de la población marginalizada de Santiago; y una meditación lacónica sobre la escritura del sujeto femenino que puntualiza "Escribió: iluminada entera, encendida" (144), reiteran el vínculo orgánico entre protagonista y acto literario.

El séptimo capítulo vuelve a la escena del interrogatorio, caracterizada otra vez por la misma tipografía distintiva. La renovada sugerencia de una complicidad posicional entre el disidente y el sujeto femenino desestabiliza otra vez el género del interrogado, estableciendo una continuidad entre su figura y la del sujeto femenino escritural que privilegia la fluidez sobre la fijación. Además de recalcar así la "otra bisexualidad", se plantea la posibilidad de que la caída de L. Iluminada haya sido interrumpida, lo cual presagia una victoria final del sujeto femenino.

Precediendo el texto del octavo capítulo aparece una fotografía de Eltit en vendajes (161), sacada después de la lectura en voz alta de un fragmento de la novela en un prostíbulo, durante la cual se cortó y quemó los brazos al igual que la protagonista de su creación novelesca.[36] Del mismo modo que se ha señalado una fusión entre el cuerpo de la protagonista y su escritura, el posicionamiento de la foto como primer texto del "Ensayo general" plantea una relación análoga entre el cuerpo de la autora y su escritura. Es de esperar, entonces, que el cuerpo del capítulo así introducido ("Ensayo general") abarque los detalles de una serie de cortes y quemaduras, heridas sufridas tanto por la autora como por la protagonista, y que explore el valor conceptual de estas marcas físicas. A través de su representación escritural, las heridas corporales adquieren una dimensión simbólica como agentes antipatriarcales del corte "como límite", "un arrebato –es un robo– a lo plano de la superficie de la piel a la que se divide rompiendo su continuidad" (168). En oposición al conjunto de la dictadura real y el patriarcado simbólico, la autora-protagonista se propone como lugar de resistencia. El uso del cuerpo como sinécdoque de la autora-protagonista podría considerarse una interpretación literal de la corporalidad de la escritura teorizada por Barthes: en vez de producir en aislamiento una escritura que refleje su "cuerpo" de deseo libidinal (siempre antihegemónico, para Barthes), la autora-protagonista produce su texto de deseo en su cuerpo carnal.

"Escenas múltiples de caídas", el noveno y penúltimo capítulo, vuelve temáticamente a la escena de la caída fílmica del primer capítulo en que L. Iluminada se hiere a sí misma. Esta vez, la "lumpenluminada" (195) –nombre que recalca su marginalización ejemplar– tiene conciencia de poder resistir "la convencional toma" (191) al proteger el espacio de su propia enunciación: "Falseada por imágenes reniega del estratificado rollo que insiste en una forma de dirección" (182); "[n]o posa para nadie" (169). El sujeto femenino se entrega a una postura de resistencia frente a las fuerzas patriarcales, incluyendo al canon literario y las formas estéticas que éste impone: "Anuncian (proclaman) / la forma de la belleza pero se levanta ella / echando abajo sus propios edificios" (185); "[s]angra para recuperar su territorio" (200).

[36] Para una discusión de esta y otras *performances*, ver Morales, *Conversaciones* 164-9 y Neustadt, "Interrogando" 298-9; para un análisis crítico de ellos, ver Neustadt "Clearing Space". Estos actos públicos no tienen conexión con las acciones realizadas por CADA (Colectivo Acciones de Arte), grupo de artistas antidictatorial que Eltit ayudó a fundar en 1979 (ver "CADA 20 años" en *Emergencias* 156-63; también Lazarra 6-8 y Piña, "Diamela Eltit: escritos..." 231-34).

Mientras que todos los capítulos de la segunda mitad del libro (con la excepción del segundo interrogatorio) representan un estilo cada vez más experimental que culmina en un fluir de conciencia final que se aparta de las reglas de la gramática y de la sintaxis ("Esc. 15", 201-2), el último constituye una vuelta repentina al estilo relativamente prosaico y descriptivo del primer capítulo. Este estilo llano tiene eco en la presentación del sujeto femenino, a quien se describe como si por primera vez con una voz consecuente en tercera persona. Este sujeto femenino observa el quehacer a su alrededor antes de dedicar su mirada al "luminoso" (211), el cual se describe como fuente de sometimiento (213): de nuevo se sugiere la ambigüedad del papel del "luminoso", que posibilita la misma libertad de expresión que amenaza.

Esta vez, el sujeto femenino no se hiere, sino que manipula tres objetos: con un espejo se observa desde todos los ángulos posibles (217); se corta el pelo con unas tijeras, dejando expuesto el cráneo (217); y con un collar de pedrerías se adorna (218), estirando su vestimenta más allá de su vestido gris. Aunque algunos detalles –como el hecho de que su pelo ha sido descrito como rapado desde el primer capítulo (32, 86)– sugieren que este último capítulo podría considerarse como un preludio a toda la narrativa, o como la toma cinematográfica ideal de la escena en la plaza, quizás valdría más interpretarlo como la síntesis exitosa de todas las estrategias del sujeto femenino expuestas en los capítulos anteriores y como el fruto de esta resistencia.

Porque sin tener que herirse, la protagonista parece lograr el anhelado "corte" antihegemónico mediante el manejo de estos tres objetos. El uso del espejo[37] proyecta la mirada del sujeto femenino en toda dirección, haciendo de sí su propio centro y subvirtiendo tanto la mirada definitoria como el poder de la mirada panóptica que busca internalizar en ella una autovigilancia[38] destinada a contenerla en los márgenes sociales y simbólicos. La rapadura del pelo pone de manifiesto la abyección que ha sufrido y desafía la opacidad higiénica tan característica de las fuerzas centristas ("Los huecos en su cráneo eran notorios" 217). En último lugar, el ponerse el collar de pedrerías representa su carácter tan fragmentario como literario[39]: fragmentario en oposición a las normas del canon; literario –a través de un complejo privilegio de la literatura, aunque ésta no deje,

[37] El sujeto femenino "expon[e] al luminoso" con el espejo (217), lo cual representa una denuncia del hecho de que "le rôle de la 'feminité' est d'ailleurs prescrit par cette spécula(risa)tion masculine [d'un miroir investi par le 'sujet' (masculin) pour s'y refléter, s'y redoubler lui-même]" [el papel de la 'feminidad' es prescrito por [la] especula[riza]ción masculina de un espejo investido por el 'sujeto' (masculino) para reflejarse en él, multiplicarse así mismo] (Irigaray 29) y la inversión de esta vía definidora.

[38] Foucault teoriza que todo sujeto del sistema panóptico aprende a internalizar la vigilancia, asumiendo inevitablemente la función estatal (*Surveiller* 202-3).

[39] Recordando la descripción de L. Iluminada en el primer capítulo ("De pedrerías es su cara, su piel como diamantes" [21]), se ve que las "pedrerías" son una metáfora del efecto fragmentario que tiene la luz en su cara (el "luminoso" le deja "el rostro a pedazos", 9). Las "pedrerías" se asocian también con las piedras preciosas que, empleadas en el sentido metafórico, son capaces de reivindicar a los marginalizados ("Por literatura [los pálidos] podrían ser comparados a zafiros y a ópalos, a celestes aguas marinas", 11). Al connotar el fragmento y una modalidad literaria, el collar de pedrerías representa en sí el modo literario del fragmento privilegiado por el pensamiento postestructuralista y feminista.

como consecuencia, de verse puesta en tela de juicio– en oposición a las normas de la ciudadanía cívica y la lógica patriarcal que la gobiernan. Perspicaz, rapado y literario: el cuerpo-sujeto femenino deja la plaza al amanecer para integrarse a la ciudadanía armado así, en una escena que pone fin a la novela.

El análisis llevado a cabo hasta aquí nos permite concluir que si *Lumpérica* crea un "horizonte de virtualidad social" (Ortega, "Resistencia..." 233), proponiéndose como una alternativa a la realidad, lo hace a partir de un determinado subsuelo teórico. La novela se politiza en virtud del esquema de oposiciones que crea entre dictadura y autora. La estructura de poder dictatorial fundamentada silenciosamente en el asesinato clandestino de los miembros de la resistencia ideológica se presta fácilmente a una comparación con el sistema falogocéntrico freudiano-lacaniano, y es, por tanto, susceptible de una traducción crítica. Esta traducción postestructuralista y feminista le permite a la autora formularse una identidad simbólica textual: L. Iluminada, sujeto escritural que personifica la teoría postestructuralista y feminista, y dotada así de la habilidad de elaborar una escritura de resistencia frente al conjunto dictadura-patriarcado. Dos binomios simbólico-reales se enfrentan: protagonista-autora y patriarcado-dictadura. La competencia con esta última por el dominio epistemológico de un mismo espacio textual permite que el binomio protagonista-autora se proponga capaz de sustituir la realidad gobernada por la hegemonía de la dictadura patriarcal, en lo que propongo llamar un acto de "realismo teórico".[40]

En su representación de esta realidad social, *Lumpérica* no emplea los recursos narrativos de la "transparencia" realista, sino que da un paso en dirección contraria hacia la ininteligibilidad. Se trata de captar rigurosamente los elementos *ilegibles* de la realidad en una estructura *legible*, sin obligar a lo legible a apoyarse en las pautas de legibilidad sancionadas oficialmente. El que una crítica del sistema patriarcal elija no participar en lo oficialmente legible no altera la necesidad esencial de que todo texto contestatario deba ser comprensible para ser eficaz. Este requerimiento hará que la legibilidad se bifurque siguiendo necesariamente líneas ideológicas: la legibilidad oficial se apoyará en las formas, discursos y maneras de leer canónicas, mientras que la que es contestataria tendrá que ampararse en otro código para posibilitarse. *Lumpérica*, posicionándose en la

[40] La propia Eltit reconoce que las ideas teóricas "son categorías culturales, son discursos que terminan por producir realidad o ilusión de realidad" (Swinburn). Quiero dejar claro que esta producción de la realidad (o de su ilusión) no es una mimesis, como señalan tanto Eugenio Brito en su lectura de *Por la patria* (1986) ("[l]a novela de Diamela Eltit no trata de operar miméticamente con la realidad", 204) como Guillermo García-Corales en su análisis de *El cuarto mundo* ("Eltit demonstrates disenchantment with the systems of representation by eschewing the mimetic voice of classical realism" [Eltit demuestra su desencanto con los sistemas de representación al esquivar la voz mimética del realismo clásico], "Disenchantment..." 106). Sin embargo, el rechazo de la mímesis por parte de Eltit no implica una distancia de la realidad, como afirma Dianna C. Niebylski al plantear que sus estrategias anti-miméticas tienen la función en *Lumpérica* de esconificar una "national tragedy" [tragedia nacional] en "a series of attempts to find new signs for –and new ways to signify– a specific historical manifestation of the struggle between repressive power and battered victims" [una serie de intentos de dar con nuevos signos para –y nuevas maneras de significar– una manifestación histórica específica de la lucha entre un poder represivo y sus víctimas maltratados] (242).

categoría de lo marginal literario-social, se arma de la teoría postestructuralista y feminista –todo lo que se considera propio de lo "menor"– para proponer que ésta es el reflejo fiel, aunque simbólico, de los márgenes de la realidad. La teoría postestructuralista y feminista francesa que examina detenidamente los mecanismos del poder patriarcal para revelar la precariedad de la construcción arbitraria de este último provee la base de esta comprensibilidad en la forma de una lógica que organiza su estructura, y que en ausencia de ésta produciría un texto imposible de manejar, disperso e ininteligible. De este modo se construye una narrativa sobre la base de una posición teórica real pero opuesta a lo real centrista-dictatorial. La "realidad", ahora dividida conceptualmente entre los dos polos, el centro y el margen, es representada mediante el esquema teórico que la explica, creando el fenómeno de "realismo teórico" que intenta mostrar los márgenes y denunciar su terror como obra del centro. Mediante este subsuelo teórico, el texto literario adquiere las dimensiones de una propuesta política.

Al publicarse en 1983, *Lumpérica* resultó predeciblemente ilegible para el auditorio chileno de su momento, inspirando según la autora una "gran indiferencia crítica" ("Errante..." 18). La capacidad subversiva no sólo de ésta sino también de su segunda novela (*Por la patria*) pasó inadvertida porque su obra se consideró demasiado esotérica, y fue tachada de "muy intelectual" (24) y teórica (Morales, *Conversaciones* 183-84: "Te lo juro, te lo juro por Dios, como descalificación dijeron que yo leía teoría. Grave, ¿no?").[41] Rojas Valdebenedito sintetiza esta vertiente crítica así: "su lectura es complicada y difícil de entender"; "¿para qué leer novelas que nadie entiende?".

Sin embargo, cierto sector de la crítica reconoció en la obra su mensaje político, interpretándolo como un arma literaria contra el hecho dictatorial: una denuncia, como afirma Robert Neustadt, "of the (neo)fascist occupation of post-coup Chile" [de la ocupación (neo)fascista del Chile post-golpista] ("Incisive..." 151). Significativamente, la teoría con la que se construyó el mensaje político textual empezó a desempeñar un papel *extratextual* en la recepción crítica: tanto los críticos chilenos como los extranjeros utilizaban conceptos del mismo corpus teórico para interpretar la novela, una operación crítica que se ha extendido luego a toda la obra de Eltit. La representación novelística de la teoría significa que toda aplicación crítica de ésta para interpretar la obra se limitará a *repetir* los elementos teóricos textuales en vez de *identificarlos* en su función de armazón textual. Los críticos *reconocen* la propuesta política textual a través de la teoría postestructuralista y feminista que utilizan como instrumento hermenéutico, sin atribuirle la facilidad con que este cuerpo teórico se presta a una lectura de la novela a una filiación discursiva preexistente. Por lo tanto, hay una tendencia a adjudicarle a este carácter político textual la cualidad de novedosa. Para Julio Ortega, *Lumpérica* es uno de los textos

[41] Eltit recuerda cómo, después de sus ansiedades acerca de la entrega de *Lumpérica* –"demasiado subversiva, demasiado antidictatorial"– a la oficina de censura, fue aprobada "en media hora" (Morales, *Conversaciones* 148-49). En otra entrevista, sin embargo, matiza este alegato de sorpresa al sugerir que sabía que el censor iba a pasar por alto el carácter "insurreccional" debido a la codificación de su novela: "evidentemente mi primer libro está escrito con ese censor. Yo escribí con él. Pero mi integridad como escritora fue nunca, nunca escribir *para* él. Una cosa es escribir *con* él, y otra es escribir *para* él. Nunca para él. O sea, nunca hacer la censura que ese censor quería" (Lazarra 9).

que "forjan su propio pre-curso" ("Imaginario" 63), en la que la protagonista "*encarna un tiempo sin pasado (sin memoria)* y *viene del olvido* en el puro presente de su transformación" (65; el énfasis es mío).

¿De dónde surge esta voluntad crítica de leer *Lumpérica* –y toda la obra de Eltit– como textos sin "pre-curso"? Es posible que resulte en parte de un prejuicio disciplinario: la teoría se utiliza para leer la ficción, no para escribirla. Gisela Norat coincide con Neustadt en sugerir el marco del texto "scriptible" elaborado por Barthes en *S/Z* en que el lector asume el rol activo de productor (16) de un texto "reversible" ("Clearing Space" 227) para entender la obra de Eltit. De igual modo, ambos, Djelal Kadir (5-6) y Juan Carlos Lértora, sugieren el esbozo teórico de una literatura menor trazado por Deleuze y Guattari como la vía más eficaz a ese fin. Para Lértora, la novela figura entre esos "textos literarios cuyo signo es el desplazamiento de códigos de escritura hacia zonas de lenguaje y experiencia que sólo son accesibles si se traspasa el lado de la lógica, del orden y la convención" (35). La propuesta de Lértora da a entender que *Lumpérica*, uno de estos textos, sería inaccesible –carecería de un "marco [que ofreciera] fecundas posibilidades para la comprensión"– sin el instrumento teórico de una "literatura menor" aportado por Deleuze y Guattari (35). Aunque un marco teórico no deje de ser útil para la comprensión de la novela, hay que recalcar que su lectura debe partir del entendimiento de cómo ésta representa su propio marco.[42]

Sin embargo, quisiera añadir a esta explicación parcial otra que radica en el reclamo de una superioridad moral –y, por tanto, un reclamo utópico– que le otorga al cuerpo teórico postestructuralista-feminista un poder antihegemónico.[43] La crítica quedaría seducida entonces por las posibilidades utópicas planteadas por la teoría postestructuralista y feminista, dejándose llevar por la potencia teórica de la novela que permite interpretarla como agente de cambio social –capaz de tener efectos "reales" desde una posición literaria– que reivindica los programas sociales utópicos y fallidos de las últimas décadas.

En efecto, los críticos de *Lumpérica* suelen destacar las victorias epistemológicas de la obra como si éstas fueran de carácter sociopolítico. Ortega ve en ella un "nuevo sujeto

[42] A este respecto es sugestivo el comentario que hace Aníbal González acerca de la interpretación estructuralista de los textos del "Boom", la cual dice haber resultado infructuosa porque estos textos ya habían incorporado los preceptos del cuerpo teórico estructuralista: "Without a true metadiscourse, without a 'code of codes,' Latin Americanist critics found themselves merely repeating critical operations which the literary texts had already carried out" [Sin un metadiscurso verdadero, sin un 'código de códigos', los latinoamericanistas se encontraron meramente repitiendo las operaciones críticas que los textos literarios ya habían llevado a cabo.] (283). La situación en que se encuentra la crítica de Eltit sería análoga en tanto que carecería de un "metadiscurso" apropiado para la interpretación de esta obra postestructuralista. Al estimar que el texto "hipercodificado" de Eltit es ilegible en el sentido de no poder leerse "with depth-hermeneutic apparatuses" [con aparatos hermenéuticos de profundidad] (173), Idelber Avelar quizás identifique como una característica del texto la situación en que se encuentra la crítica.

[43] En su lectura de *Vaca sagrada*, Claudine Potvin plantea que Eltit se desvía del pensamiento feminista al proponer un nuevo tipo de utopía que "no remite ya a una ciudad ideal [como es el caso en los feminismos] sino al 'anonimato del centro' [de *Vaca sagrada*] [que] tiende a desplazar los espacios y las garantías corporales determinados por el pensamiento falocéntrico y hegemónico" (67).

femenino" liberado de cuestiones falogocéntricas ("Imaginario" 58-9); Nelly Richard declara que "esta escritura del despojo, nacida de la violencia expropiadora de la toma del poder dictatorial, supo vengarse del castigo de la falta [lacaniana]" (45); Francine Masiello opina que en los textos de Eltit "se siente que el subalterno –para contestar la pregunta de Gayatri Spivak– sí puede hablar" (172).[44] Por su parte, Sara Castro-Klarén aduce una conexión fundacional con la teoría al aseverar que *Lumpérica* participa de "la búsqueda de Michel Foucault por una producción discursiva tanto del cuerpo como de los modos de autorrepresentación femeninos" en que el cuerpo de la mujer está "afincado" (97) y que, "asumiendo la tesis de Luce Irigaray, 'no es una'" (98). Sin embargo, hay que notar que estas afirmaciones astutas conducen a una discusión de la escritura de Eltit que culmina en la afirmación de que ésta ha logrado hacerse carne, invirtiendo la sentencia bíblica: "rastrea, en orden inverso, el mensaje del Evangelio: 'Y el verbo se hizo carne'" (108). Como Tierney-Tello, quien ve en la obra de Eltit un modelo ético-moral a seguir que ofrece "the possibility of reimagining our world" [la posibilidad de reimaginar nuestro mundo] (93), los críticos de Eltit albergan la esperanza de que su obra modifique el paisaje de la realidad; que *haga* cosas, que produzca efectos, que labre su propio origen prometedor de un futuro reivindicado. Para la crítica, es como si el "alcance político" que Eltit ve en su propia escritura de "detectar lugares con desprestigio social y saber represtigiarlos" (García-Corales, "Entrevista..." 86) llegara a repercutir en la realidad vivida de las masas por el hecho de haber enriquecido la comprensión epistemológica de esta realidad en las esferas académicas.

Viene al caso recordar el juicio de Fredric Jameson sobre la teoría, el cual afirma que en una época caracterizada por la muerte de las grandes narrativas, ésta ha encontrado un uso especial: "Theory–I here prefer the more cumbersome formula 'theoretical discourse'– has seemed unique, if not privileged, among the postmodern arts and genres in its occasional capacity to defy the gravity of the *Zeitgeist* and to produce schools, movements, and even avant-gardes where they are no longer supposed to exist" [La teoría –aquí prefiero la fórmula más incómoda de 'discurso teórico'– ha sido única, cuando no privilegiada, entre las artes y los géneros posmodernos en su capacidad ocasional de desafiar la gravedad del *Zeitgeist* para producir escuelas, movimientos y hasta vanguardias donde se supone que ya no existen.] (xvi). El andamiaje teórico de la obra de Eltit constituye un espacio utópico epistemológico cuyos límites los críticos expanden al afirmar una y otra vez el poder de esa obra, en vez de examinar los mecanismos a través de los cuales se la postula como efectiva.[45] Como si obedecieran al decreto de Barthes de

[44] Del mismo modo, Aurea María Sotomayor ve en la obra de Eltit "un elemento utópico que funde el barroco eltitiano de lo marginal y la vocación performativa de su obra con nociones que atañen al totalitarismo político, el ser mujer y una etnicidad fundada en el amor" (301); en *El infarto del alma*, Sotomayor aprecia la comunicación estética de "lo que el Estado no ha podido reprimir" (319).

[45] En una reseña de *Los trabajadores de la muerte*, Camilo Marks bautiza con el nombre de "diamelismo" a un "verdadero 'cult' que [...] se nutre de lo que escribe la diva", cuyo perfil académico subraya al señalar que estos lectores, "[a]demás de encontrarse en [Chile], circulan por Yale, La Habana, Londres, Frankfurt, etc." El mismo tono satírico del autor atestigua la importancia que Eltit ha llegado a cobrar en estos círculos académicos.

que todo texto de goce sólo admite una lectura mimética[46] –llamado del que la misma autora se hace eco al reconocer su necesidad de una "complicidad [...] del discurso crítico y teórico latinoamericano" (Ortega, "Resistencia..." 236)–,[47] los críticos de Eltit suelen incurrir en una mímesis interpretativa en sus textos, "perdiéndose en quizás qué espacios habitables por los sueños de este territorio" (*Lumpérica* 25): "utopías que tienen su realidad en el lenguaje no más, en el texto ése" (Morales, *Conversaciones* 140). La obra teórica de Eltit se plantea como antídoto epistemológico al hecho hegemónico, planteamiento cuyos soportes teóricos son idénticos a los que la crítica emplea para validarlo sin advertir la circularidad de esta operación.

¿Qué ganaría la crítica al leer el "realismo teórico" de Eltit como el producto de una filiación discursiva? Lo que sería una pérdida del reclamo utópico para la obra en tanto punto genésico y autooriginario de una nueva realidad social (por el hecho de vincularse a una tradición teórica) podría entenderse desde otro ángulo, ahondando así en el planteamiento de Jameson: ¿cómo *se parte* de la teoría desde el campo literario para construir nuevos proyectos políticos?[48] ¿Cómo constituye la obra un reto a la práctica institucional de separar la literatura de la teoría, a pesar de haberse aceptado hace mucho que la categoría de la discursividad borra las fronteras genéricas y disciplinarias tradicionales? ¿Hasta qué punto se puede considerar la instrumentalización de la teoría en la obra de Eltit una característica de la literatura latinoamericana contemporánea? Espero que el presente ensayo sea una modesta contribución hacia el desarrollo de una óptica crítica para indagar las cruces no sólo entre teoría y literatura sino también entre tratamiento de lenguaje y modelo de identidad nacional.

[46] Barthes concibe el acto de leer como una empresa colectiva cargada de significado sociopolítico –un "phalanstère" [falansterio], en la connotación utópica del vocablo (*Le plaisir* ... 26-7). El texto de goce no sólo genera la comunidad sino la mímesis: " vous ne pouvez parler 'sur' un [texte de jouissance], vous pouvez seulement parler 'en' lui, *à sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu" [no se puede hablar "sobre" un texto así, se puede solamente hablar "en" él, *a su manera*, entrar en un plagio desatinado] (37-8). Jacqueline Loss y Kate Jenckes advierten el fenómeno de la generación de una comunidad interpretativa por la obra de Eltit.. Loss indaga los contornos nacionales (del "insider") y extranacionales (del "outsider") del auditorio implícito (34-5), mientras que Jenckes plantea que Eltit desarrolla una praxis de escritura "at the limit, and *as* the limit, of a continually coming community" [en el límite, y *como* el límite, de una comunidad constantemente llegando] (77).

[47] Eltit declara que "[t]he part of me that writes is neither comfortable nor resigned and does not want readers who aren't partners in a dialogue, accomplices in a certain disconformity" [la parte de mí que escribe no es complaciente ni resignada y no quiere lectores que no sean interlocutores en un diálogo, cómplices en cierta inconformidad] ("Writing and Resisting"). La crítica parece haberle hecho caso; ver, por ejemplo, cómo Sandra Garabano se muestra consciente de las preferencias críticas de la propia autora al declararse conforme con el tácito "contrato de lectura propuesta por Eltit desde la publicación de *Lumpérica*" de acatar las pautas de una indeterminación textual (121).

[48] Los ensayos de Morales ("El discurso crítico") y Masiello representan dos pasos en esta dirección: Morales destaca las preocupaciones de Eltit por el cuerpo y la política, mientras que Masiello examina el desarrollo del concepto de "mercado" evidente en su obra, enfocándose en *Los trabajadores de la muerte*.

Bibliografía

Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.

Barthes, Roland. *S/Z*. París: Seuil, 1970.

_____ *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973.

_____ *Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France faite le vendredi 7 janvier 1977*. París: Collège de France, 1977.

Brito, Eugenia. "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura". *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio, 1990. 167-218.

Cánovas E., Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1997.

Castro-Klarén, Sara. "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*". Patricia Rubio, trad. Lértora, 97-110. ("The Lit Body or the Politics of Eros in *Lumpérica*". *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 1/2 [1993]: 41-52.)

Christ, Ronald. "Extravag(r)ant and Un/erring Spirit". *E. Luminata*. 205-34. (Publicación original: *Taller de Letras* 24 (1996): 7-29.)

Cixous, Hélène y Catherine Clément. "La joven nacida". *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Ana María Moix, trad. Barcelona: Anthropos; Dirección General de la Mujer; Universidad de Puerto Rico, 1995. 13-107. (Publicación original: *La jeune née*, París: 10/18, 1975.)

Cixous, Hélène. "La venue à l'écriture". *La venue à l'écriture*. Hélène Cixous, Madeleine Gagnon y Annie Leclerc. París: Union Générale, 1977. 9-62.

Constable, Pamela y Arturo Valenzuela. *A Nation of Enemies: Chile Under Pinochet*. New York: Norton, 1991.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *L'Anti-Oedipe*. París: Minuit, 1972.

_____ *Kafka: pour une littérature mineure*. París: Minuit, 1975.

Eltit, Diamela. "*Por la patria* (novela en proceso)". *CAL* 3 (1979). En letras.s5.com: Proyecto Patrimonio. http://www.letras.s5.com/eltit210202.htm.

_____ *Lumpérica*. 3 ed. Santiago: Seix Barral, 1998. (1 ed. Santiago: Ornitorrinco, 1983.)

_____ *Por la patria*. Santiago: Ornitorrinco, 1986.

_____ "Las aristas del congreso". *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana / 1987*. Compiladoras: Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 1987.

_____ *El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988.

_____ *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.

_____ *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

_____ "Errante, errática". Lértora, 17-25.

_____ *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Santiago: Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM), 1994.

_____ y Paz Errázuriz (fotografías). *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.

_____ "Writing and Resisting". Alfred Mac Adam, trad. *Review: Latin American Literature and Arts* 49 (1994): 19.

_____ *Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.

_____ *E. Luminata*. Ronald Christ, trad. Santa Fe, NM: Lumen, 1997.

_____ *Los trabajadores de la muerte*. Santiago: Planeta, 1998.

_____ *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Leonidas Morales T., ed. Santiago: Planeta/Ariel, 2000.

_____ *Mano de obra*. Santiago: Seix Barral, 2002.

Forcinito, Ana. "Cuerpos, memorias e identidades nómades: Diamela Eltit y la ciudadanía cyborg sudaca". *Revista de Estudios Hispánicos* 37/2 (2003): 271-92.

Foucault, Michel. *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Plon, 1961.

_____ *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975.

Franco, Jean. "From Romance to Refractory Aesthetic". *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davis, eds. Oxford: Clarendon, 1996. 226-37.

Garabano, Sandra. "*Vaca sagrada* de Diamela Eltit: del cuerpo femenino al cuerpo de la historia". *Hispamérica* 25/73 (1996): 121-7.

García-Corales, Guillermo. "La desconstrucción del poder en *Lumpérica*". Lértora, 111-25.

_____ "Disenchantment and Carnivalization: A Bakhtinian Reading of *The Fourth World*". Ginnett Rollins, trad. *Intertexts* 1/1 (1997): 104-12.

_____ "Entrevista con Diamela Eltit". *Chasqui* 27/2 (1998): 85-8.

Gómez B., Andrés. "Diamela Eltit: 'Este país está aturdido'". Entrevista *La Tercera*, 2 de septiembre de 1997. En letras.s5.com: Proyecto Patrimonio. http://www.letras.s5.com/eltit3106.htm.

González, Aníbal. "The Lure of Theory in Contemporary Latin American Criticism". *Revista de Estudios Hispánicos* 27 (1993): 279-90.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Minuit, 1977.

Jameson, Frederic. *Postmodernism; Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Jenckes, Kate. "The Work of Literature and the Unworking of Community or Writing in Eltit's *Lumpérica*". *CR The New Centennial Review* 3/1 (2003): 67-80.

Kadir, Djelal. *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. West Lafayette: Purdue University Press, 1993.

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Seuil, 1974.

_____ *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. París: Seuil, 1980.

Labanyi, Jo. "Topologies of Catastrophe: Horror and Abjection in Diamela Eltit's *Vaca sagrada*". *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davis, ed. Oxford: Clarendon, 1996. 85-103.

_____ "Cuerpos des-organizados: la política del amor en *El infarto del alma*". Lagos, 71-89.

Lacan, Jacques. *Écrits*. París: Seuil, 1966.
_____ *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Jacques-Alain Miller, ed. París: Seuil, 1973.
_____ *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XX, Encore, 1972-1973*. Jacques-Alain Miller, ed. París: Seuil, 1975.
Lagos, María Inés. "Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*". Lértora 1993, 127-39.
_____ ed. *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Universidad de Chile y Cuarto Propio, 2000.
Lazarra, Michael J., ed. *Diamela Eltit: Conversación en Princeton*. (*PLAS Cuadernos* 5) Princeton, NJ, Program in Latin American Studies, Princeton University, 2002. http://www.princeton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/cuaderno5.htm.
Lértora, Juan Carlos, ed. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
_____ "Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor". Lértora, 27-35.
Loss, Jacqueline. "Worldly Conjunctions and Disjunctions: On Cosmopolitanism and Nomadism in Diamela Eltit's *Por la patria* (1986) and *El padre mío* (1989)". *Chasqui* 29/2 (2000): 29-42.
Marks, Camilo. "Diamelismo". *Qué Pasa* 1436 (1998). http:www.quepasa.cl/revista/1436/25.html.
Masiello, Francine. "*Los trabajadores de la muerte*: estética y mercado". Laura R. Loustau, ed. Lagos, 167-82.
Morales, Leonidas T. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
_____ "El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política". Introducción. *Emergencias*. Eltit 2000, 9-16.
Moreno, María. "Animal literario". Entrevista. *Página/12* (2001). http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/las12/01-06/01-06-01/NOTA3.HTM.
Neustadt, Robert. "Incisive incisions: (Re)articulating the Discursive Body in Diamela Eltit's *Lumpérica*". *Cincinnati Romance Review* 14 (1995): 151-6.
_____ "Diamela Eltit: Clearing Space for Critical Performance". *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 7/2-8/1 (1995): 218-39.
_____ "Interrogando los signos: conversando con Diamela Eltit". *Inti* 46-47 (1997-1998): 293-305.
Niebylski, Dianna C. "Against Mimesis: *Lumpérica* Revisited". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25/2 (2001): 241-57.
Norat, Gisela. *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: University of Delaware Press, 2002.
Olea, Raquel. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 165-71.
Ortega, Julio. "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit". *La Torre* 4/14 (1990): 229-41.
_____ "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad". Lértora, 53-81.
Piña, Juan Andrés. "Diamela Eltit: los rostros de la marginalidad". Entrevista. *Apsi* 131 (1983): 40-1.

_____ "Diamela Eltit: escritos sobre un cuerpo". *Conversaciones con la narrativa chilena: Fernando Alegría, José Donoso, Guillermo Blanco, Jorge Edwards, Antonio Skármeta, Isabel Allende, Diamela Eltit*. Santiago: Los Andes, 1991. 223-54.
Pope, Randolph D. "La resistencia en *El cuarto mundo* de Diamela Eltit". Lagos, 35-53.
Potvin, Claudine. "Nomadismo y conjetura:utopías y mentira en *Vaca sagrada* de Daniela Eltit". Lagos, 57-68.
Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile". Trad. Dominique Kliagine y María Inés Lagos. Lagos, 17-32. ("Overwriting Pinochet: Undoing the Culture of Fear in Chile". *Modern Language Quarterly* 57/2 [1996]: 151-63; Doris Sommer, ed., *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America* [Durham: Duke University Press, 1999], 21-33.)
Richard, Nelly. "Tres funciones de escritura: desconstrucción, simulación, hibridación". Lértora, 37-51.
Rojas Valdebenito, Wellington. "Aproximaciones a la narrativa de Diamela Eltit". *La Tribuna de Los Angeles*, 19 de noviembre de 1993. En letras.s5.com: Proyecto Patrimonio. http://www.letras.s5.com/eltit2106021.htm.
Rubio, Patricia. "Diamela Eltit: Bibliografía". Lértora, 185-93.
Santos, Susana. "Diamela Eltit: una ruptura ejemplar". *Feminaria Literaria* 2/3 (1992) [en *Feminaria* 5/9]: 7-9.
Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
Schulz Cruz, Bernard. "*Vaca sagrada*: el cuerpo a borbotones de escritura". *Hispanófila* 123 (1998): 67-72.
Sotomayor, Aurea María. "Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit". *MLN* 115/2 (2000): 299-322.
Swinburn, Daniel. "Algunas preguntas a Diamela Eltit: 'Se requieren nuevos imaginarios en torno a lo femenino'". *El Mercurio (Artes y Letras)*. 9 de julio de 2000. En letras.s5.com: Proyecto Patrimonio. http://www.letras.s5.com/eltit260702.htm.
Tafra, Sylvia. *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Red Internacional del Libro; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1998.
Tierney-Tello, Mary Beth. "Testimony, Ethics, and the Aesthetic in Diamela Eltit". *PMLA* 114/1 (1999): 78-96.

9.- Olea, R. (2008). Contrapuntos narrativos: lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit.

Múltiples son las (co)incidencias entre imagen visual e imagen verbal, imposible enunciar o imaginarlas en su totalidad. Por eso incorporar una reflexión sobre la imagen fotográfica en el texto literario forma parte de las formas actuales de la lectura, enriqueciéndola con interrogantes y desafíos a la pluralidad de signos que funcionan en el texto; la imagen suma productividad y sentidos estéticos y culturales.

Según R. Barthes la fotografía está marcada por la "Referencia, que es el orden fundador de la fotografía" (*La cámara lúcida* 121), aquello que la fotografía muestra sucedió, es una verdad no discutible. El mismo autor agrega que la foto habla demasiado, que hace reflexionar, que sugiere sentidos otros que los de la letra. (73)

En el estado actual de legitimidad de la fotografía es evidente que esta no puede solo ser considerada en su marco referencial, pues la fotografía ha ingresado al campo de la producción de lenguajes y estéticas con una potencialidad que excede lo documental y meramente realista; la fotografía ficcionaliza, produce, inventa e introduce mundos.

La pregunta que me interesa poner en este texto es por los efectos de la relación entre imagen fotográfica y texto literario en la novela *Lumpérica* (1983) de la escritora chilena Diamela Eltit. Pensar la alteración, ampliación o modificación de sentidos por efectos de esta pregunta, exige a la lectura producir la doble operación de disolver y conjugar la autonomía de cada uno de los lenguajes (visual y verbal) para producir una ampliación en los resultados de lectura.

La presencia de la fotografía en *Lumpérica* se produce por la inserción en el espacio del texto literario de dos imágenes que representan a la autora y la hacen comparecer en el texto como sujeto testimonial de una realidad que es referida solo oblicuamente por los procedimientos narrativos. Seleccionadas de la actuación de una *performance* en un prostíbulo de barrio pobre, situado en zonas fronterizas de la ciudad de Santiago, escenifican la autorrepresentación de la autora en el espacio del texto.

La referencia al espacio del prostíbulo, mediada por las fotos, pone en escena una zona de marginalidad cultural, sexual y social. La operación mercantil sobre los cuerpos femeninos, estragados por la carencia, escenifica en el comercio sexual una zona de dolor en la ciudad ocupada y entregada al autoritarismo de los poderes de facto. La política del prostíbulo metaforiza el tributo de los cuerpos sin poder, las políticas del deseo condensan en ese espacio la desolación del cuerpo excluido, marginado y librado a la conjunción de los poderes de facto. En el contexto de escritura de la novela, la implantación neoliberal y la dictadura militar de Pinochet significan una alusión a la prostitución de todo el cuerpo social operada por el poder totalitario. La mediación del cuerpo de Eltit (retrato de autora) en estado de dolor, elabora una forma de hacer comparecer el cuerpo social llagado y torturado, desplegado por una particular experiencia de la autora.

El trabajo que Eltit realiza con la fotografía en *Lumpérica* da cuenta de un desplazamiento mimético y una proliferación de sentido. Sus fotografías están situadas en el texto como mediación y registro de otro lenguaje que apela a ser leído. Hace comparecer en el texto otra escena de producción simbólica. Su significación cruza el cuerpo femenino –expuesto y torturado, representado en el texto de la novela– con el nombre emblemático y figurado de la novela (*Lumpérica*), y simultáneamente este con el nombre, rostro y cuerpo de la escritora en la alteridad del género "retrato de autor(a)" que descontextualiza el código de la representación de este como figura autoral y autoritaria en la conducción del texto.

La novela contemporánea se ha caracterizado por su indomable poder de responder a una concepción de género abierta a permanentes transformaciones, sin dejar por eso de proliferar en modalidades narrativas y de concentrar gran interés editorial y crítico, paralelo a un creciente número de lectores. La multiplicidad de sus relaciones, la variabilidad de sus formas y estructuras, su inherente disponibilidad a incorporar en su texto discursos y lenguajes de múltiples registros y procedencias, ha hecho que la firma de quienes han anunciado su certificado de defunción haya caído en el vacío. La novela permanece incólume a los designios de la profecía "la novela ha muerto". Legitimada como género con particulares posibilidades de estabilidad y adaptabilidad, ha sido definida como género de la modernidad y podría afirmarse que tampoco se rinde a los avatares de la posmodernidad, entre otras razones porque la multimodalidad que la habita la seguirá salvando de los acontecimientos de la nueva era tecnológica y digital. Podría aventurarse que la novela ha iniciado una nueva transformación, la de llegar a ser un género multimedia donde tiene cabida la escena de arte, la performance, la fotografía, las técnicas y recursos del cine y el documental, junto a otras narrativas contemporáneas. La novela ha excedido el discurso verbal para pluralizar los efectos de una textualidad abierta. Podría decirse que la novela actual es el suplemento de variados fragmentos narrativos autónomos que guardan una reserva de sentidos propia de su particularidad, al interior del texto.

Los novelistas han sido sensibles a la potencia que las técnicas de la reproducción fotográfica y de la imagen otorgan a la narratividad. La creciente y cada vez más frecuente pluralidad de la inclusión de visualidad en el texto de la novela, la condensación de sentido que suma al lenguaje verbal, como suplemento y procedimiento, exige pensar los sentidos de la conjunción de imagen y letra que se hace presente en ese gesto.

La fotografía puede tener funciones múltiples al interior de un texto, entre ellas hacer efectiva la referencia a la realidad en el mundo de la ficción narrativa como una nueva forma de mímesis, testimoniar un hecho y traer al texto una información adicional, un acontecimiento y con ello una interrogante a una nueva forma de interpelar al lector con otra mediación; contribuye a incorporar un fragmento de mundo extraño al relato verbal, quebrarlo y producir simultáneamente otro, que se operaría por la técnica de la reproductibilidad de la imagen, inserta en el texto, ampliándolo.

Es por esta operación constructiva del texto –entre otras– que *Lumpérica* propone una diferencia de lector en el escenario de la novela chilena de la década de los ochenta, un lector exigido a decodificar las múltiples operaciones de escritura(s) y lenguaje(s) que la autora ha realizado. Entre ellas y no de las menos significantes es la relación de estas dos fotografías con la proliferación significante del texto. Diamela Eltit y Lumpérica emergen en este cruce imaginario como desafío a un nuevo sentido de la relación autor/texto/contexto y lector. Fotografía y texto se funden en una operación de conjunción, en que cada uno de los registros específicos (visual/verbal) y sus particulares estéticas de lenguaje disuelven su autonomía. No hay hibridación de texto y fotografía para producir una unicidad del relato, sí una particular intersección que se produce en la conjunción de ambos códigos en el contexto del libro.

La escritura de *Lumpérica* ha sido mayoritariamente pensada desde su carácter de escritura experimental, la pluralidad de registros y códigos de lenguajes produce, en una combinatoria de materiales, un texto múltiple que, inserto en la tradición de la lengua española y de la literatura latinoamericana, las interroga a ambas para abrir los códigos formales de producción narrativa hacia otros desvíos y abrir cruces territoriales, con la intención de interrogar la escritura del género de la novela. Uno de los objetivos del libro en el tiempo de su producción, como parte del proyecto de Eltit, fue abrir la dimensión de la pregunta por la identidad de la literatura latinoamericana, la producción literaria en dictadura y las formas de producir representación de mundo desde un contexto marginal y colonizado.

La consistencia de la obra de Eltit junto a la capacidad de sostener un proyecto de lenguaje –que en lo más esencial de su propuesta mantiene sus coordenadas de sentido y forma en la insistencia de leer lo social y cultural, desde la particular precariedad histórica de lo latinoamericano– ha despertado un interés crítico que hace al lector retornar una y otra vez a su textualidad, una y otra vez con otra mirada y otra voluntad productiva. Es por eso que una vez más me encuentro frente a Lumpérica(1) para abrir la relación que la escritura establece con las dos fotografías insertas en la novela, considerando a ambas como espacio de escritura(2).

La intersección de texto e imagen fotográfica y su conexión con el afuera ha tenido una atención menor. *Lumpérica* ha sido leída como metonimia de lo social y político, la plaza como metáfora de una sociedad observada y vigilada, el espacio cercado como desplazamiento del campo de tortura y margen del poder, la luz del luminoso como avance y profecía del mercado. Han sido lecturas productivas que, sin embargo, han omitido la mirada al trabajo arquitectural de la novela, donde los procedimientos narrativos y puntos de fuga son producto de operaciones realizadas por el texto mismo, sus intersecciones de lenguajes y las formas de su propia organización interna.

La fecha de publicación determinó, en gran medida, la recepción y la primera crítica de la novela, referenciándola casi exclusivamente al contexto político y social, eludiendo otros potenciales de gran significación, entre ellos, los desbordes de signos hacia otras escenas culturales y los insistentes desplazamientos de la escritura hacia significaciones más imprevisibles.

En un artículo reciente Rubí Carreño señala:

Una de las formas de entender el proyecto literario de Eltit es leer de qué modo su narrativa teje relaciones entre arte y política en los distintos momentos de la historia reciente de Chile. Así, *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), responden a las diversas crisis sociales y de la representación que implicó la dictadura; *Los vigilantes* (1994), a la escritura vigilada en la transición, y *Mano de obra* (para señalar parte de su última producción) es una reflexión sobre cómo hacer una novela social luego de la caída del muro en el contexto de la globalización. (145)

Contrapuntos narrativos: texto e imagen fotográfica

La relación entre imagen visual y literatura es una permanente presencia en la escritura de *Lumpérica*, tanto por los lenguajes que producen el acontecimiento del despliegue del cuerpo femenino, su performatividad, como por las formas en que estos son narrados. La narración de la llegada vespertina, cuando la ciudad oscurece, de "los desarrapados" a una plaza pública cercada, será el escenario de una escena visual, reiterada e inconclusa. Emblema y pendón de la noche es el cuerpo de L. Iluminada, sujeto marginal por lo femenino de su posición de cuerpo sin habla y sin poder social, su oficio escénico logrará aglutinar la mirada de una comunidad de "pálidos" para erigirse en objeto de atención de la palabra bajo la poderosa estructura de la luz que la contornea y la forma. La escritura trabaja el cuerpo como espacio expuesto, al desencadenamiento del deseo y la productividad del lenguaje. L. Iluminada concentra los procedimientos visuales en la escritura: la toma, la pose, la focalización de la mirada, el ensayo, la constitución de escena configuran espacios de producción del cuerpo bajo la potencia de un luminoso en la plaza pública. La novela se construye como un proyecto de realización de un set fotográfico y/o fílmico que aunque produce muchas tomas, ensayos y escenificaciones nunca llega a montarse y producir efectivamente un film o una fotografía. A partir de ese proyecto la escritura organiza la textualidad de la novela en 10 secciones, numeradas de 1 a 10. Algunas, la 4-5-8-9, están encabezadas por un título. Para efectos de esta presentación me interesa la fotografía de la portada, la sección N° 8, titulada "Ensayo general" y la N° 9, llamada "Escenas múltiples de caídas". En estas secciones o capítulos, los fragmentos que los constituyen se nombran como: "Comentarios de escena", "Indicaciones de escena", "Tomas y errores de toma", conjugando la atención en la productividad de la palabra con el imaginario de producción de visualidad que el texto despliega. En esa confluencia emerge una relación entre escritura y visualidad como forma de producción narrativa.

Las hablas de la imagen

En una primera instancia, la presencia de las fotografías en el libro puede ser mirada como procedimiento de escritura que provoca preguntas críticas respecto de la conjunción de lo visual y lo textual: ¿qué suma (o resta) la imagen fotográfica al texto escrito? ¿Produce una relación de dependencia –ilustrativa, decorativa o complementaria– con la letra? ¿Qué operación de desvío sugiere o amplía la fotografía en la producción de significado? ¿Puede la lectura transcurrir de la misma forma cuando un texto escrito es introducido e interrumpido por una imagen fotográfica? ¿Leer lo particular del lenguaje fotográfico en su propia narratividad, amplía, enriquece o podría, incluso, contradecir el texto escrito? ¿Qué resultado surge de la lectura de la fotografía como interrupción de la letra o de la irrupción de la fotografía en medio del texto de la novela? Propongo pensar que el cruce de lo visual y lo textual propone una reflexión que no surgiría al separar o mirar aisladamente ambos lenguajes.

Sabemos que la fotografía como lenguaje tiene sus propias estrategia de producción de significados como: la pose, el tiempo, la focalización, el *punctum*, la referencialidad que emergen como recurso narrativo, como mecánicas que obedecen tanto a la producción fotográfica como a la fotografía misma.

Texto y fotografía son aquí dos lenguajes que no solo sirven de soporte uno al otro, sino que producen conexiones y vinculaciones entre uno y otro que amplían la narratividad del texto.



La fotografía de portada, como el nombre indica, abre la lectura a través de la mediación que reproduce técnicamente la imagen de la proyección de un video sobre una pared de un barrio de Santiago. El ingreso al texto se da por lo visual. La imagen muestra de frente el rostro encuadrado de Diamela Eltit sobre una pared, podría leerse como proyección de una foto de carnet, reproducción del tradicional llamado se busca, apelación a una identidad sospechosa y requerida por el poder. La imagen representa a la autora durante una acción de arte llevada a efecto en un prostíbulo de la calle Maipú (1983). En esa ocasión, Eltit leyó fragmentos de la novela *Lumpérica*. La fotografía es registro y documento de esa única escena de arte.

La identidad de la fotografía referencia un acontecimiento cultural, pensarla no es solo preguntarse por su origen, su toma, su realidad, sino leer el habla de su ausencia en el texto, la lectura de la novela (que leemos) en un prostíbulo de Santiago, referenciada documentalmente por la fotografía. ¿Cómo leer esa ausencia que se hace presente a través de la mediación de la fotografía?, podría ser una primera pregunta. Quizás la fotografía y el saber de su origen podría, en una primera instancia, apelar al lector a buscar esa información, a conectar por su mediación la escena de la escritura y la escena de las artes performativas como otra lectura que se incorpora al texto. Sabemos que una de las características de la fotografía es su carácter de realidad. Esta, antes que otra cosa da cuenta del acontecimiento de la escena de arte, fechada históricamente y registrada en el espacio de la producción de artes visuales en dictadura. Relato de la realidad de la escena de arte en Chile: en las calles de Santiago, en el barrio, en el prostíbulo, en el afuera de los espacios de la institución de las artes y la cultura –el museo, el aula–, respuesta al poder totalitario en la constitución de un espacio otro. La realidad de la escena de arte critica durante la dictadura, comparece en la novela mediada por la fotografía. Su relato es el relato de una circunstancia de producción cultural que habla de aquello que no es parte de la escritura, sino que es otra forma de escritura del contexto referido en la novela. El relato del arte chileno hace parte de la escritura de *Lumpérica* por intermediación de la fotografía. En una novela experimental, con una clara voluntad no mimética, la foto de portada tiene como primer efecto producir una conexión a lo real, su representación por la transposición de una escena artística visual (ausente) al espacio del texto. Ausencia de una escena (*performance*) que se hace presente a través de la foto. La foto propone leer la escena del arte, la escena de la política del arte en esa precisa circunstancia histórica. La foto es un punto de fuga a la (aparente) elusión mimética del arte literario de vanguardia, mediado por la imagen de una *performance*. Una nueva forma de mímesis comparece en la mediación de una mediación que los lenguajes visual y escritural producen como estética del dolor que el texto ha centralizado en su específico modo de construcción narrativa, ingresa al texto como fragmento (alegórico) de lenguaje visual que productiviza la lectura hacia la realidad, haciendo comparecer la ciudad, la política, la escena de arte.

La referencialidad obliga a construir el relato de la *performance*, de la autora-artista visual, de ella y del sentido de su proyección en el muro de una calle de un barrio marginal de Santiago, en un contexto histórico, el de una sociedad asolada por el poder de la dictadura de Pinochet.

La sección N° 8, "Ensayo general", está introducida por una segunda fotografía. En ella aparece Diamela Eltit sentada, en pose, sus brazos, que cuelgan sobre las rodillas, muestran los antebrazos semivendados, a través de los vendajes se dejan ver cortes en la piel. La imagen corresponde a una escena de arte realizada por la autora.



A diferencia de la foto de portada, esta forma parte del texto, ocupa una página (141) y apela a ser mirada en el rango de su particular poder significante. ¿Qué texto escribe la fotografía?, sería en este caso nuestra pregunta. En las páginas siguientes a la de la fotografía se leen los fragmentos que componen E.G. 1, E.G. 2, E.G. 3, donde se habla de la fotografía en dos registros discursivos: poético y descriptivo, ambos construyen un distinto registro de lenguaje estético, vanguardista-literario, el primero, visual-documental, el segundo, cito: E.G. 1 "Muge/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac/a-nal su forma". E.G. 2 "Anal'iza la trama=dura de la piel: la mano prende y la fobia des/garra". Cito: "El segundo corte del brazo izquierdo es manifiestamente más débil. La hoja se ha hundido en la piel de manera superficial. Este segundo corte está regido por el primero del brazo izquierdo. La distancia que separa los dos cortes es la superficie de la piel que aparece y emerge siguiendo rigurosamente la forma propia de la muñeca" (146). Luego continúa en el mismo registro: "El tercer corte está fallado al interrumpir en una línea oblicua el sentido horizontal de la líneas anteriores" (147). Para concluir el capítulo: "Lo verídico de los primeros cinco cortes más las quemaduras es pensarlos, por ejemplo, como pose y pretextos" (155). Con relación a la referencia de los cortes en los brazos que la fotografía muestra, la autora ha dicho, "al examinar la fotografía se la desdramatiza"(3). La operación particular de desdramatización de la imagen que el texto realiza al hablar de los cortes realizados en el cuerpo (sus brazos) de la autora, ha sido escrita en precisos y prolijos cortes en el cuerpo del lenguaje, en una producción significante propia del texto vanguardista y experimental en que la escritura de *Lumpérica* ha sido inscrita en la literatura chilena. Examinación no solo de la imagen, sino del lenguaje literario en la tradición de la novela chilena.

La fotografía muestra la luz que cae sobre los brazos heridos, y vendados, sin embargo el *punctum* está en el rostro que desdice lo dramático de la imagen de los brazos heridos y cortados. El rostro de la mujer (Diamela Eltit) mira impasible, sin dirección. Las vendas que cubren los cortes nos obligan a imaginar(los) a suponer su abertura, sus bordes, su color; sus extremos y los pliegues de lo ancho y largo de su extensión. Herida abierta del cuerpo (des)ocultada en la letra. Los brazos vendados producen la comparecencia y constitución de la autora en el texto de la novela, enunciando, fuera del lenguaje, todo aquello que el signo lingüístico no puede –o no alcanza– a narrar. Como cuerpo cortado, la imagen trae la palabra no dicha de *Lumpérica*: lumpen y América. La fotografía es real, documento de un hecho, una mujer exhibe los cortes que se ha provocado, los testimonia. Narración visual de una violencia autoinflingida al cuerpo femenino constituye, de la misma manera que la fotografía anterior, el registro de una escena de arte, un documento de estética visual. La fotografía más el texto que la habla, obliga al lector a producir una analogía entre ficción y realidad. La operación de exhibir un cuerpo en estado de dolor realizada por la fotografía, invierte, o al menos interroga la objetividad del habla, o bien la pone en duda o bien produce una descolocación de ambos espacios, haciendo visible la desintensidad que el lenguaje escrito ha restado a la imagen. A la objetividad de la escritura la fotografía responde con la violencia que el texto no narra sino que exhibe a través de la imagen. Diamela Eltit, como autora del texto, como mujer y como artista visual está aquí porque estuvo ahí. La fotografía es su testimonio, su prueba y su documento, hace posible su comparecencia en el espacio de la novela. Ella está ahí, tal como en la escena de arte, ante un lente que registró el gesto de mostrar los cortes sobre el cuerpo, de haberlos efectuado. Efectuación de una violencia, la fotografía realiza la doble operación de introducir en el texto la comparecencia de la escritora y de cortar el texto por efecto de la imagen fotográfica. Una analogía entre autora, sujeto del enunciado y el nombre de la novela produce el sentido de leer un trazado que va del cuerpo individual de la autora Diamela Eltit, a la representación del cuerpo femenino en el texto *Ele iluminada* y al nombre de la novela *Lumpérica*, que refiere al cuerpo social de un continente asolado por la miseria y la violencia política. *Lumpérica* es una palabra compuesta de la palabra alemana *lumpen* (trapo roto) y *América*. La producción del neologismo significante *lumpérica* refiere al estatuto precario, periférico, colonizado, empobrecido, lumpenizado y suprimido de América del Sur, su representación asociada al cuerpo de una mujer semiotiza en femenino su lugar del no poder patriarcal. El gesto produce la asociación con una historia de violencia social, racial y lingüística, particularmente referida al contexto específico de la producción del texto en el tiempo de la dictadura militar chilena. Desde el cuerpo femenino al cuerpo textual, al cuerpo social, la foto de la mujer opera los sentidos de una semiosis histórica. Nelly Richard ha leído la *performance* de los cortes en el cuerpo de Eltit, desplazando sentidos de la acción de arte al género de la novela(4). *Lumpérica* produce una resignificación histórica y cultural de lo latinoamericano. El cuerpo social e histórico se ha feminizado en las operaciones de conjunción de texto y escritura.

El efecto de realidad que producen ambas fotos en la novela Lumpérica construyen un particular carácter mimético en un espacio de producción de sentido otro que el de la escritura. La intervención visual del texto, en ambos casos, documenta y testimonia la violencia política, pero a la vez, su plus de sentido opaca la transparencia del testimonio, por la pose y la fragmentación del cuerpo realizada por la estética particular de la fotografía.

Conclusión: cuerpos cortados

La fotografía que exhibe cortes en el cuerpo de la mujer, traslada su sentido al cuerpo del texto cortado por la foto (corte neovanguardista de la textualidad de *Lumpérica*, Richard 12-3). El lenguaje en que habla la foto se hace aún más productivo por su poética del corte; lo cortado produce otras lecturas, otras significaciones por los quiebres léxicos y sus alteraciones del sentido, contribuyendo doblemente a la desfamiliarización de la lengua y a enunciar la crisis del género novela que aparece desestructurado de las convenciones que lo han caracterizado, pero enriquecido en registros documentales, poéticos, descriptivos, entre otros.

Para terminar quisiera volver a una de las preguntas con que inicié esta presentación: ¿de qué manera la relación fotografía/escritura obliga a pensar lo literario?

Como primera conclusión, la fotografía nos lleva a proponer el fin del paradigma del libro como universo cerrado sobre su textualidad. El libro se abre a la imagen que excede la lectura y que lo conecta con otros espacios de lenguaje, en este caso, con la realidad de una acción de arte, por lo tanto también con la escena del arte en el Chile de la dictadura; y con la precisa situación política del contexto en el que se ha producido la novela. La fotografía es su mediación, no vemos ni la acción de arte ni la realidad, sino el fragmento hablado por la fotografía.

La fotografía demanda al texto que se lea en él algo que le falta, una resta de sentido que vendría a ser construido desde otro lugar por la mediación de una imagen que habla una escena ausente. La fotografía es un texto que habla esa resta, esa otra escena en el soporte del libro.

La fotografía de la portada como imagen de otra imagen (la del video que filmó la lectura realizada en el prostíbulo) aporta, en el contexto de un país en dictadura, la reflexión sobre la *performance*, la acción de arte que propone pensar el sentido de leer *Lumpérica* en un lugar marginal de la ciudad destinado a la prostitución, signo de la venta del país al neoliberalismo. La segunda imagen fotográfica testimonia en la referencia a la autora, a la sujeto del enunciado y al nombre de la novela el signo histórico de América como soporte de la historia social y literaria.

La lectura de fotografía y texto, en su distinción y conjunción, opera un plus al decoro o a la ilustración, que ha sido históricamente asignado a la fotografía en el texto. Podríamos además pensar que el hecho de que la fotografía represente, en ambos casos, a la autora, hace transitar el género del retrato de autor(a) y el retrato de una dama, hacia otro lugar que el de la socialidad que siempre ha tenido el gesto de otorgarles un lugar en las páginas del texto.

Las fotos están en la novela con la intención de densificar sentidos. La explosión que logran producir las dimensiones de la ausencia (traída al texto a través de las imágenes) que la fotografía inscribe, está en que esta opera como negativo, la lectura realiza su revelado.

La fotografía nos conduce al espacio representacional de otra estética y sus políticas, conectando la escritura a la pregunta por las relaciones entre arte(s) y política(s) en la cultura chilena en dictadura. Sin embargo, ni la intensidad de la fotografía por sí sola ni la fuerza de la autonomía del texto verbal han podido lograr lo que anuda la relación entre imagen y escritura del dolor que *Lumpérica* textualiza y testifica, con la intensidad de la conjunción de los lenguajes estéticos de la visualidad y el de la palabra escrita. Intensificadas ambas por sus conexiones sígnicas, las fotografías están en el texto para ser reveladas en la lectura. Ambos lenguajes (foto y escritura) efectúan puntos de fuga que hacen proliferar intensidades y multiplicidad de sentido.

NOTAS

(1) En otras ocasiones escribí sobre *Lumpérica*: "*Lumpérica*. Una épica de la marginalidad". Revista LAR <Concepción> 11 (1987); "De la épica lumpen al texto sudaca". Lengua víbora. *Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio, 1997.

(2) *Lumpérica*, la primera novela de Eltit, se publicó en Santiago de Chile por Ediciones del Ornitorrinco en 1983. De esa edición –refiero a la imagen de portada excluida de ediciones posteriores–, la fotografía de la autora inserta en la página 141 no ha sido mantenida en otras ediciones. Aunque en este texto no interrogo esa decisión editorial, me parece interesante notar la falta de ese importante material de lectura.

(3) La cita alude a una conversación privada con Diamela Eltit.

(4) En un artículo reciente referido al arte de mujeres en Chile durante la dictadura, Nelly Richard ha construido una doble referencialidad en el gesto escritural que Eltit realiza en *Lumpérica*. Por una parte lo sitúa en el campo de la producción cultural y literaria en Chile: "La orfandad institucional de su palabra a la intemperie (una palabra de mujer, literariamente desafiliada) eligió vagar de soporte en soporte –de la escritura al arte, del arte a la calle, de la calle al cine antes de volverse finalmente libro publicado– como un modo de serle estéticamente fiel a una pulsión errante de desidentidad, de transfugacidad".

Otro aspecto que Richard construye en su lectura de *Lumpérica* es el efecto de la connotación de la metáfora "maquillaje" y "cicatriz" como producción de adorno y cosmética del texto: "la autora se da el lujo de cotejarlos una y otra vez con las metáforas del maquillaje, de la cicatriz transformada en un arabesco cutáneo que luego adorna la cosmética tal como el texto poético adorna la realidad en bruto transfigurándola en alegoría" (Richard 12-3).

* * *

Bibliografía

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
Lo obvio y lo obtuso. Barcelona: Paidós, 1986.

- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Pre-Textos, 2005.

- Carreño Rubí. "*Eltit y su red global/local de citas: rescates del fundo y del supermercado*". Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit. Ed. Bernardita Llanos. Santiago: Cuarto Propio, 2006.

- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

- Ferrer, Rita. *Yo fotografía*. Santiago: Ediciones de la Hetera, 2006.

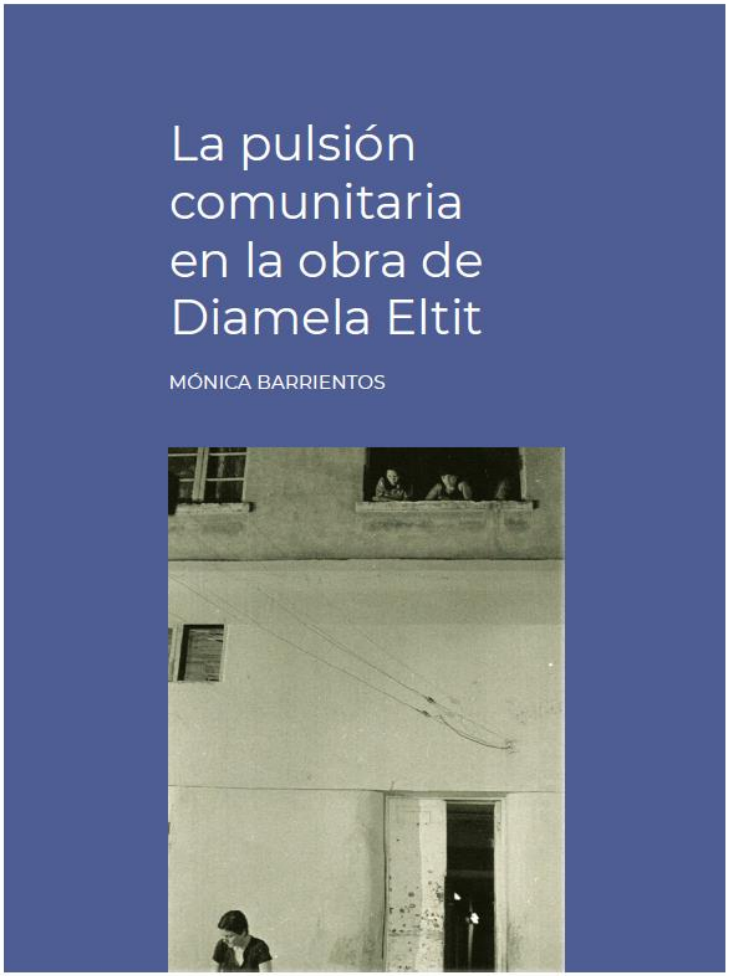
- Olea, Raquel. "*El cuerpo mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit*", Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit. Juan Carlos Lértora. Santiago: Cuarto Propio, 1993.

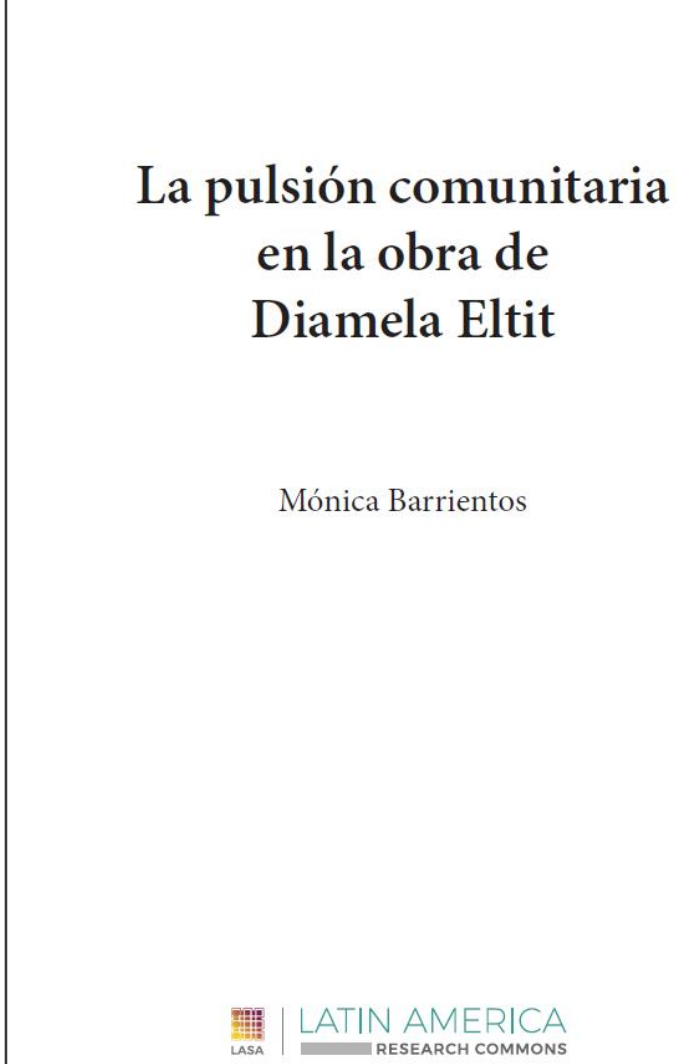
- Richard, Nelly. "Diamela Eltit. De la cicatriz al maquillaje". Revista de Crítica Cultural <Santiago> 35 (2007).

- Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

- Wall, Jeff. Fotografía e inteligencia líquida. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

10 -Barrientos M. (2019). *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*





agradecimiento es para mi hija Millaray Zamorano, quien heredó nuestra pasión por la lectura y por ayudarme con las traducciones, y a mi compañero de ruta, César Zamorano, por su apoyo incondicional, sus atentas lecturas y acertados comentarios. Hay más, mucha más gente que gira alrededor de la obra de Eltit, pero que ya, de forma independiente, hemos creado lazos profundos de lectores por medio de nuestra pulsión individual y comunitaria.

Introducción. La pulsión comunitaria

El trabajo de colaboración apunta a una ampliación e incremento de los imaginarios que, mezclados, modulan un espacio "otro", radicalmente diverso al trabajo individual, porque siempre su materialización produce una doble extrañeza, una sorpresa doble.

Diamela Eltit, "Co-laborar", *Signos vitales*.

En la novela *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit, la hija bicentenaria anuncia: "Solo en la comuna radica la única posibilidad de poner en marcha la primera gran mutual del cuerpo, y después, con una esmerada precisión, organizaríamos la gran mutual de la sangre y de esa manera los estudiosos de la pequeña historia van a consignar la existencia de la comuna del cuerpo y la sangre" (182). Este es el llamado que recogemos para ingresar a la obra de Diamela Eltit, es decir, desde la idea de comunidad, el recorrido por el cuerpo y la sangre y, sobre todo, la posición política de "ponerse de pie" para exponer un cuerpo malherido y exponerse con el otro y frente al otro.

Como seres humanos insertos en contextos sociales relacionados con otros, vemos que existen diferentes prácticas que se detienen en la idea de fortalecer un espacio limitado y restringido por barreras impuestas por un sistema neoliberal que incentiva el diálogo íntimo del "nosotros los mismos". Este diálogo no tiene como finalidad la meditación o cuestionamiento con el entorno, sino que más bien se refiere a un diálogo con los otros como yo, es decir, con "mis iguales". El resultado es la conformación de la propia "comunidad de los iguales", entendida como una unidad cerrada que se construye sobre un discurso que afirma lo común y determina una finalidad como horizonte hacia dónde dirigirse. Por esto observamos que las políticas actuales tienen como propósito crear afinidades entre los componentes de una comunidad por medio de lo que se conoce como el "consenso", en el sentido que le otorga Jacques Rancière, como la búsqueda de una comunidad saturada, limpia de los sujetos sobrantes

Cómo citar la introducción:
Barrientos, M. 2019. *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*. Pp. 1–6. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons. DOI: https://doi.org/10.25154/book1.a. Licencia: CC-BY-NC 4.0

del conflicto político. La "modernidad consensual" entonces muestra la forma en que los modos de legitimación se forman y se expresan en una sociedad. Una de las objeciones hacia la idea de lo consensual radica en que no permite que la figura política del desplazado aparezca en el escenario constituyéndose como "los remanentes de consenso, testigos de la 'ruptura social' de que son víctimas aquellos a los que la modernidad consensual deja al margen" (2005, 60)[1]. Es importante considerar la idea de los "remanentes sociales" que explicaba previamente Rancière, ya que son aquellas figuras que se encuentran en el margen del sistema de globalización y modernización, tan apoyado por capitalismo actual.

Estos remanentes, estos sujetos sin voz ni presencia en el escenario del consenso son precisamente los que adquieren cuerpo en la obra de Diamela Eltit. Por ello, la idea comunitaria de nuestra autora va más allá de una propuesta estética observada en sus obras y de los consensos sociales y culturales legitimadores del *statu quo*; más bien se trata de una postura política que conjuga arte y vida como una opción de posicionamiento diferente a la representación vacía y trivial de lo que se ha llamado "diferencia cultural". Esta postura tiene un diálogo directo con el concepto de *comunismo literario* de Jean-Luc Nancy como una práctica de articulación de diversas voces plurales desde un espacio común que limita con la apertura hacia el otro, conformando un acto de comunicación. Desde este espacio comunicativo, Diamela Eltit, como otra voz dentro de la pluralidad, se une junto a otros sin pretender representarlos, sino para articular un discurso que performatiza las diferencias sociales y las relaciones de poder por medio de una "escritura comunitaria" donde los diferentes tipos, formas, géneros y escrituras se conjugan en una gran obra política, comunista. Este comunismo escritural o escritura comunitaria ha permitido vincular diferentes fuentes teóricas provenientes de la vanguardia, la subalternidad, lo popular, el colonialismo, activismo, entre otras, dentro de un ámbito propiamente latinoamericano. Desde esta postura es que Eltit, como escritora, artista e intelectual, comunica su necesidad de representación del otro, como lo vemos en los personajes marginales y heridos, su fusión orgánica con la escritura y su quiebre con la naturalizada oposición entre intelectual y activista.

Puedo asegurar que el uso de la palabra "comunismo" provocará críticas viscerales en ciertos lectores, pero me parece necesario y urgente retomar una tradición que fue interrumpida bruscamente para releer el término desde su origen radical entendiendo la raíz de la palabra comunismo en el sentido político, subrayando el deseo de estar juntos, en la voluntad de constituir la

[1] Para Rancière (1996) el "orden consensual" ha provocado que la política sea solo una negociación donde el acuerdo esconde a los individuos excluidos de este diálogo y sus demandas, por lo tanto, no son escuchadas. Esta distorsión de la política es llamada "policía" porque supone una configuración de lo sensible con identidades fijas construidas previamente, por lo tanto, corresponde al consenso de las colectividades, la distribución y legitimación de los lugares y funciones.

comunidad que nace desde una crisis profunda, a partir de la conciencia de una división. Es por esto que este análisis propone una apuesta política y estética de la obra de Diamela Eltit en la conformación de una *comunidad* que pueda reunir a aquellos excluidos de los grandes consensos de la Historia.

Antes de continuar, es necesario preguntarse ¿qué características tiene esta comunidad? Primero, es preciso señalar que el concepto de comunidad se ha pensado en el sentido de "pertenencia", es decir, un tipo de propiedad que se debe compartir porque existe una identificación común que nos hace pertenecer a esta comunidad específica. Por lo tanto, aquellos "otros" que no tienen las características de *mi* comunidad, no pueden pertenecer a ella. La comunidad entonces se ha entendido como una unidad cerrada que se construye sobre un discurso que afirma lo común determinado por una finalidad única. Como afirma Benedict Anderson (2000), es una "comunidad imaginada" que tiene un ideal proyectado en el que se cruzan diferentes factores elaborados bajo ciertos parámetros que distinguen a un grupo comunitario. Estos parámetros son variados ya que incluyen desde el aspecto físico (la raza, la sangre, etcétera) hasta lo geográfico, como el lugar donde se nace. Cualquiera que sea el punto que se quiera subrayar, el concepto de comunidad se define a partir de la separación del yo con los "otros", donde la idea del "otro" es precisamente aquel que NO es como "yo", entendiendo la comunidad como separación, exclusión y negación del otro para reafirmar una identidad fija.

Sin embargo, ante la arremetida de los nacionalismos reaccionarios y sus consecuentes particularismos, es una responsabilidad ética pensar nuevamente la comunidad desde una crítica política y estética. El cuestionamiento entonces debe replantear eso "común" que compartimos y que todos debemos llevar como una responsabilidad; de allí la obligación de pensar nuevamente ese "ser-en-común" fuera de los cuestionamientos totalizantes. Autores como Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Roberto Esposito, Ernesto Laclau,[2] entre otros, han reelaborado el concepto de comunidad desde un espacio diferencial que imposibilita el confinamiento dentro de los parámetros propuestos por la definición tradicional, entendiéndola como un espacio que no permite la identificación única, sino abierto hacia la heterogeneidad sin establecer fronteras como un vacío diferencial. Es un espacio que se resiste a la representación política

[2] Los trabajos publicados por estos autores son muchos, pero a modo general nombraremos algunos relacionados directamente con nuestro tema: Jean-Luc Nancy: *La comunidad inoperante* (LOM/Arcis, 2000), *La comunidad desobrada* (Arena Libros, 2001), *Corpus* (Arena Libros, 2003), *Ser singular plural* (Arena Libros, 2006), *¿Un sujeto?* (La Cebra, 2014), *La comunidad descalificada* (Avarigani, 2015), *La comunidad revocada* (Mardulce 2016). Giorgio Agamben: *La comunidad que viene* (Pre-Textos, 2006), *Desnudez* (Adriana Hidalgo, 2011), *Homo Saccer* (todas sus versiones). Roberto Esposito: *Comunidad, inmunidad, biopolítica* (Herder editorial, 2009), *Bios. Biopolitica y filosofía* (Amorrortu, 2006), *Immunitas. Protección y negación de la vida* (Amorrortu, 2005), *Communitas. Origen y destino de la comunidad* (Amorrortu, 2003).

unitaria, por ello es un espacio de emergencia de la otredad, de lo heterogéneo y lo residual. Es un modo de convivencia comunitario en que la ausencia de identidad, de propiedad y de representación política no intervienen en la preservación de lo múltiple, lo diverso, lo diferente. Uno de los principales teóricos es Jean-Luc Nancy, quien retoma las discusiones en torno a la comunidad para reafirmar que se trata de una preocupación de nuestro tiempo "en cuanto al carácter común de nuestras existencias" (2016, 13), afirmando que lo "común" es aquello básico que todos compartimos y que solo tiene lugar en la relación que tenemos con ella. Por eso, esta relación no se puede plantear como singular, sino que solo plural.

Sobre la base a esta perspectiva, observamos que en todas las obras de Diamela Eltit existe un deseo de comunidad o pulsión comunitaria que expone sus diferencias y que no tiene como finalidad la producción de una "obra" en el sentido teleológico o de clausura identitaria. La singularidad en esta comunidad inoperante o desobrada,[3] siguiendo a Nancy, se emancipa de un Todo homogéneo que la puede cancelar. Singularidad no significa individualidad, sino que remite a un "cada cual" que deviene plural y que no se reduce a un todo; por lo tanto, no es una unión de individuos con tareas y bienes en común, sino que la comunidad es la repartición en común de eso que comparten en un espacio determinado. Su característica más importante es precisamente la resistencia para definirse en un todo y exigirse constantemente la apertura para evitar conformarse en una comunidad orgánica.

La pulsión comunitaria en las obras se produce de diferentes formas que abarcan desde lo más externo hasta lo más íntimo, por medio de un movimiento que se abre más allá de sí misma por la necesidad de sentido total. Para Nancy, la "comunidad *desobrada*" no necesita la realización de un proyecto común ni la consecución de un fin ideal, sino el permanente intercambio creativo, solo posible a través de la comunicación: "La comunidad tiene lugar necesariamente en lo que Blanchot denominó desobramiento. Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la

[3] Existen dos traducciones acerca de esta obra de Nancy. Una es de Juan Manuel Garrido, traducida como *La comunidad inoperante*, publicado por LOM. La otra es la traducción de *La comunidad desobrada* de Pablo Perera, publicada por Arena Libros. Para efectos de esta investigación, utilizaremos la traducción de Perera debido a las sugerencias de estudiosos de Nancy quienes argumentan que el término "inoperante" no es la más adecuada y prefieren el término "desobrada". Cristina Rodríguez Marciel sostiene que el término "*inoperant*" en francés, al igual que en español, se utiliza para describir algo que no tiene efecto y es, por lo tanto, "ineficaz". "Desobramiento" en cambio es un neologismo francés de "acción y efecto de una 'falta de obra'". Cfr. Cristina Rodríguez. *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir de Jean-Luc Nancy* (2011, 111 nota 13). Entonces utilizaremos el término "desobramiento" cuando hablemos de una obra abierta, inacabada.

fragmentación, el suspenso" (2001, 61–62). Desobrar la comunidad es pensar más allá de toda política, pero desde un más allá que es más bien una fragmentación, desde adentro, de todo intento de poner a la obra el trazado de lo que somos-en-común.

De esta forma, cada una de las novelas, ensayos y entrevistas de Eltit conforman una obra desobrada, con múltiples voces, formas y géneros que no se cierran a una interpretación única, ni como tampoco son una obra única, sino que están en constante movimiento debido a su forma de relacionarse entre ellas, como veremos más adelante. La obra desobrada de Eltit se abre a diferentes interpretaciones, como hemos visto en con la crítica en todos estos años que no se encuentra restringida solo a lo literario, sino que se relaciona con lo social a través de sus ensayos y entrevistas[4] a diferentes medios, mostrando que su compromiso político no queda solo en la letra, sino también en la vida.

En el primer capítulo, titulado "Los márgenes espaciales: las comunidades (im)políticas", analizaremos, desde la categoría de lo impolítico de Roberto Esposito, la crítica al concepto de *propium* de la comunidad clásica que le otorga un valor de pertenencia al espacio común entendido como fijo, estable y propio de un grupo. Si el espacio geográfico utilizado pierde su valor de estabilidad y fijeza ¿puede existir comunidad? Por ello, analizaremos el espacio para sacarlo de esta estaticidad histórica y demostrar que no es estable, sino que está en constante movimiento.

Bajo las ideas de Doreen Massey, Henri Lefebvre y David Harvey, todos ellos pertenecientes a la Geografía Radical,[5] veremos que el espacio es ideologizado, cambiante y se encuentra en constante disputa con el "modo de habitar" el lugar. Por ello, recorreremos las contrageografías de Eltit, entendidas por Saskia Sassen, como circuitos fronterizos enormemente diversos que se encuentran

[4] Se propone la entrevista como "diálogos comunitarios" que modifican las "tendencias mediáticas visibilizando temáticas, voces y actores ausentes de la escena pública para entablar alianzas y acuerdos para la conformación de prácticas de lo "común comunitario" (18). Se trata, por lo tanto, de entrevistas abiertas que hacen participar al lector, remeciendo su postura, cualquiera que esta sea. Cfr. Mónica Barrientos. "Entrevistas a Diamela Eltit: hacia un diálogo comunitario", en *No hay armazón que la sostenga. Entrevistas a Diamela Eltit*, 2017.

[5] Corriente o sindicato de geógrafos, estudiantes, urbanistas entre otros. Nace a fines de los 60 y se materializa al alero de la revista *Antipode*, publicada en la Universidad de Clark, Massachusetts. David Harvey, uno de sus fundadores afirma: "La expresión 'geografía radical' apareció a finales de los años sesenta. En esa época, la geografía tradicional estaba aun estrechamente ligada a las prácticas militares e imperialistas. Jóvenes geógrafos, como Doreen Massey en Gran Bretaña, la revista *Antipode* en Estados Unidos etcétera, trataban de fundar una corriente de izquierdas en el seno de la disciplina. Estábamos fuertemente influidos por el discurso anticolonialista, las guerras antiimperialistas y las luchas anticapitalistas, pero nuestras culturas políticas eran demasiado diferentes para quedar englobadas bajo el calificativo de "marxista" o "anarquista". La expresión "geografía radical" se adecuaba más a nuestra diversidad ("Marx and the City", p. 220).

dentro de grandes espacios globalizados, son rentables, pero se encuentran en condiciones precarias, es lo que llama "contrageografías de la globalización" (41). Estos espacios comprenden desde los más íntimos o cotidianos, como la casa y la plaza, hasta los más exteriores, como los no-lugares en el sentido de Marc Augé, tales como supermercados y carreteras. Todos estos espacios son simbólicos porque representan relaciones de poder y disciplinamiento, pero el punto importante es que portan en su forma misma la fractura y la fuga, ya que el movimiento, aquello que impide la fijeza, se convierte en la única forma de insubordinación a las diferentes formas de poder.

Si los espacios son movibles, también lo son los sujetos que los habitan; por ello el capítulo segundo, "Subjetividades marginales y la comunidad desobrada", aborda un tema ya bastante trabajado en las obras de Eltit que es la marginalidad, sin embargo, nos enfocaremos en cómo este concepto conforma diferentes formas de marginalidades, como los excluidos, los "sudacas", los trabajadores, etcétera dependiendo de su forma de habitar el espacio. La ocupación de los espacios forma un tipo de marginalidad que no es estática, sino movible, ya que el espacio que utilizan se transforma junto con ellos para configurar una subjetividad que contiene una pulsión comunitaria en que los personajes se asocian y disocian para fisurar los espacios que intentan normalizarlos. Estos marginales conformarán comunidades en términos de Nancy o Esposito, es decir, comunidades sin categorías de identidad que cuestionan cualquier forma de identificación que quiera mantenerlos dentro de parámetros fijos y definidos.

Finalmente, las subjetividades y los espacios habitados no son entes abstractos cuestionando un espacio opresor o disciplinante, sino que son cuerpos que se ubican y se mueven dentro de determinadas coordenadas. Por ello, en el tercer capítulo, llamado "La comunidad de cuerpos disidentes", se ingresará al análisis del cuerpo en la obra de Eltit como una materialidad en que confluyen relaciones de poder, zonas de resistencia y formas de escritura, preguntándonos ¿cómo se incorporan las escrituras en los cuerpos? Analizaremos el exceso como forma de "salir del marco" por medio de diferentes artificios textuales y de lenguaje; posteriormente veremos que la parodia —bajo los postulados de Linda Hutcheon— como forma de relacionar textos, temas y configurar el juego del espejo o puesta en abismo como hilo conductor de toda la obra de Eltit; y finalmente la relación entre erotismo y palabra como motor que mueve a los personajes y los convierte en marginales no solo por la precariedad, sino también por el exceso de sexualidad y perversión.

11.- Gay-Ylla. M. (2022). *“De la desaparición y la animalización: retratos de la identidad femenina a través de la enfermedad y la deshumanización del cuerpo en las obras Óxido de Carmen de Ana María del Río y Lumpérica de Diamela Eltit.*

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

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

2.1 *Comida y jerarquía como plato principal*

Ana María del Río[1] nos sitúa desde el inicio de la obra *Óxido de Carmen* (1986), en la mesa y utiliza este escenario alimenticio y sus sucursales de exilio en la casa para describir algunos de los personajes de la novela, dotando de protagonismo a este espacio. El párrafo inicial ubica ya a Tía Malva en la cúspide de la escala del paradigma de la corrección social, pues esta se ve afectada y profundamente irritada cuando "su marido, don Pedro Bugeaut, físico francés derramaba el vino sobre la mesa" (Del Río, 1998: 7). Asimismo, se describe cómo, en ese momento, los niños, Carmen y el narrador, atienden fascinados a la explicación científica que les da su tío, transgrediendo así también el umbral de la corrección. Este es un punto crucial, pues cuestionará la difusa cota entre la inocencia pueril o el protopecado preadolescente de prestar atención a su "torpe" tío, en palabras de Tía Malva.

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

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

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

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

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

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

2.2 *El espacio público como escenario alimenticio*

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

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

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

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

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

De forma velada y metafórica, denuncia Eltit la sustracción de este espacio a los ciudadanos. Por ello, es crucial comprender que, en países como Chile, la calle y las plazas públicas desempeñan un papel fundamental en cuanto al desarrollo de una identidad comunitaria en los habitantes. Tanto es así, que este es el lugar por excelencia que alberga eventos culturales como comparsas[4], téngase en consideración la labor político-social que estas ejercen, recitales, música en directo, manifestaciones literarias y/o performáticas como era el caso del colectivo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en época de la publicación de Lumpérica y al que pertenecía Eltit.

Sin embargo, su importancia en el campo alimenticio va mucho más allá. Uno de los aspectos que está en el imaginario cultural de Chile y otros países de América Latina y que forma parte de los hábitos alimenticios de sus ciudadanos es la existencia habitual del comercio ambulante y los carritos de comida. Por lo tanto, este hurto a la población del espacio público que podría parecer anecdótico, o únicamente violento hacia el tránsito ciudadano, extiende su daño hasta el ámbito alimenticio de quienes basan su economía en este tipo de venta, abocados, muchas veces a la economía sumergida y a tener una nula protección por parte del Estado, en casos como los toques de queda, tan habituales en la dictadura pinochetista[5]. Además de esto, inhabilita otra de las herramientas autogestionadas de protección a las que recurre el pueblo chileno en momentos de dificultades económicas y político-sociales: las ollas

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

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

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

comunes[6]. Por lo tanto, impedir el tránsito en estos lugares, implica no solo anular la posibilidad de tránsito o manifestación sino también la de ingerir alimentos. Recuperando el término *biopolítica* introducido por Foucault, ¿qué acción puede ser tan sangrantemente biopolítica como la violencia de sustraer el alimento?

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

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

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

3. El cerco del sometimiento

3.1 *Suplicio, guetificación y excéntricos indómitos*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aunque no cumple con las funciones que competen a un progenitor, desafortunadamente, esto entra dentro de los comportamientos habituales en un gran rango de varones padres en Chile y es parte de la crítica que presenta la novela[7].

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

[7] En el año 2000 se registraba un 25 % de núcleos familiares sin la presencia del padre (Valenzuela & Wiegand, 1015), un 31 % con nulidad de contacto paterno y un 30 % registrado de abandono económico de la pensión de manutención de los hijos. Datos extraídos de la presentación "Paternidad en Chile: una evaluación" realizado por Eduardo Valenzuela y Pilar Wiegand desde el Instituto de Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile, en enero de 2015.

en cuenta sus desaires. Esta dinámica es repetida a lo largo de la tradición patriarcal y resalta la diferencia de trato respecto del dado a las mujeres, pues ellos no ad
que a ellas:
men. Otro
es sino la r
virtudes in
presidente
Diferen
a cada uno
será su nov
que irrita a
método de
go ligado a
que recae u
Muy dis
del lugar p
de los prec
parte de los
excéntricos

3.2 *Identi*

El caso exp
la protagor
forman par
de estos no
Iluminada

Pier
Qué
su ap
ses q

Eltit des
que desde
utiliza para

ojs.uv.es/index.php/qdfed
Rebut: 28.07.2022. **Acceptat**: 30.09.2022
Per a citar aquest article: Gay-Ylla, Marina. 2022. "De la desaparición y la animalización: retratos de la identidad femenina a través de la enfermedad y la deshumanización del cuerpo en las obras *Óxido de Carmen* de Ana María del Río y *Lumpérica* de Diamela Eltit". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXVII: 79-102.
doi: 10.7203/qdfed.27.25737

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

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

Marina Gay-Ylla
Universidad de Salamanca
marinagay@usal.es

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

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

en el episodio 4.6., utilizando la metáfora de los perros quiltros[8], deriva el discurso hacia los mestizos, los callejeros, aquellos cuyo origen está cuestionado

the image of marginal existence and the fight for taking space, the revelation of knowing oneself in its own terms.
Keywords: identity; woman; biopolitics; disorder; feminism.

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

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

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

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

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

4. La retórica gesticular de la comida

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

4.1 *El placer*

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

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

Descripciones como esta nos revelan que la sensación de placer no reside en sí, o no tan solo, en el alimento *per se* sino en el consumirlo sabiéndolo prohibido[10]. Esto nos lleva al siguiente punto de encuentro que es el placer de evadir el control impuesto y poseerlo uno mismo.

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

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

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

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

4.2 *Ansiedad y avidez*

Del placer y lo prohibido llegamos a los conceptos de ansiedad y avidez (alimenticia), dos componentes que en desmedida y contexto proclive juegan un papel fundamental en algunos desórdenes alimenticios. En *Óxido de Carmen*, Tía Malva se afana por controlar los instintos de apetencia de la protagonista, especialmente los de carácter sexual, pero también de todo aquello con lo que esta pueda sentir placer, pues lo califica de pecaminoso. Esto incluye, claro está, las conductas al alimentarse. Sin embargo, Tía Malva tampoco sigue por completo estos códigos ya que la novela revela cómo tras picotear vagamente el plato del almuerzo con aptitud inapetente o de rechazo, "[termina] comiendo siempre una especie de quesillo en la despensa" (Del Río, 1998: 25). Tanto el acto de rechazar la comida en primera instancia, como el de irse a la despensa para comer otros alimentos a hurtadillas podría recordarnos a un episodio de atracón, característico en trastornos como la bulimia nerviosa[11] o el trastorno por atracón[12]. Sin embargo, aunque no cumple todos los criterios diagnósticos, como el vómito autoinducido, o al menos esto no se refleje en la obra, sí responde a la lógica de conductas compensatorias, en este caso reflejadas en el sistema de expiación de culpas que implementa, mediante las purgas de conciencia. También responde a un pilar fundamental de su sistema moral: las apariencias, pues en público no muestra esa avidez alimenticia.

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

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

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

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

4.3 *El rechazo*

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

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

5. Cuerpo secuestrado: el retrato de dos identidades

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

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

5.1 *El retrato desvanecido*

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

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

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

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

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

Cabe destacar que los métodos de autolesión, utilizados recursivamente por la protagonista (lavarse las manos hasta dañarlas o rechazar la ingesta de comida), implican no solo un castigo, sino que también revelan una muestra de control. A estos efectos, el perfeccionismo o estar demasiado centrado en las reglas puede revelar un factor de riesgo[13] en cuanto a los desórdenes alimenticios. Esto sería lo que le sucede en cierto grado a Carmen, potenciado por el Libro Negro del Examen de Conciencia de Tía Malva que dictaba tales reglas y decidía lo que era pecado y lo que no. Llegados a este punto, se da la sublimación de la muerte o del suicidio. Afirma la protagonista que "ya falta poco" (Del Río, 1998: 63), "ya casi no peco" (Del Río, 1998: 64) hacia el final de la novela, anunciando su muerte.

Esta sublimación del suicidio, de la muerte, como una liberación, pero también como una purificación absoluta, es la cúspide de la desaparición identitaria. Es un fenómeno no poco habitual en la actualidad. De hecho, uno de los mayores problemas, con gran dificultad de rastreo, ante la prevención de trastornos alimenticios y su seguimiento, son las redes sociales, pues se han dado casos de plataformas donde personas con desórdenes alimenticios se animan unas a otras a perder peso y/o a realizar purgas nocivas para su salud, hasta los últimos términos[14]. En estos foros se premia el control y contribuyen al declive de las pacientes que profundizan su trastorno. Además, es sumamente peligroso, pues si el hábito de comer en familia o en un grupo considerado de confianza genera una relación comunitaria en torno al alimentarse, de la que Carmen se ve privada debido a su encierro, estos foros generan un vínculo ante la realidad de no ingerir comida. Así, la protagonista de *Óxido de Carmen*, cuya única compañía constante (su foro particular moral) es el Libro Negro del Examen de Conciencia, se ve afectada por los constantes

[13] A efectos de estudios relevantes sobre los factores de "perfeccionismo", "autocontrol" o "necesidad de control" en los trastornos alimenticios se recomiendan los estudios de Slade publicados en 1982, así como los de Fairburn y Shefran y Cooper del año 1999.
[14] Estos foros se volvieron muy populares alrededor de los años noventa cuyos nombres son Pro-ANA y Pro-MIA y se dedicaban a hacer apología de la anorexia y la bulimia.

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

5.2 *El retrato dislocado*

El retrato de L. Iluminada es significativamente distinto, parece más un dibujo de corte vanguardista, cargado de dinamismo, a lo *Desnudo bajando las escaleras* de Marcel Duchamp[15], o *Cruel Prying* de Katherine Dreier, artista feminista vanguardista que en su crónica de viaje[16] habla ya de la misoginia sufrida por ser artista y mujer soltera y relata un pasaje en el que acaba por sentenciar: *They could no place me, so they avoid me*[17] (Dreier, 2016). Algo similar le ocurría tanto a Carmen como a L. Iluminada, no encajan en el esquema, no pueden ubicarlas. Eltit, por su parte, describe en su obra la silueta multiforme de la protagonista, una ilustración confusa pero no confundida (confusa para los espectadores, pero nítida para la protagonista). L. Iluminada guarda cierta semejanza con la descripción de la plaza de las primeras páginas de la novela:

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

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

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

[15] Téngase en consideración la controversia relativa a la autoría de algunas de las obras del artista como *La fuente* (1917) y las complejas acusaciones de que la autora original de esta fuera una mujer. (BBC, 2018).
[16] *Five Months in Argentina from the Point of View of a Woman, 'Cinco meses en Argentina desde el punto de vista de una mujer'.*
[17] No podían ubicarme, así que me evitaban [traducción propia].

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

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

5.2.1 *La autolesión o desafío*

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

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

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

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

Además del hecho del reto, Eltit nos propone una toma de espacio, no solo en el desplazamiento hacia el centro sino en la ocupación de su acto "su pelo caía sobre el suelo copando su alrededor". Cada paso de L. Iluminada configura una coreografía orquestada y ejecutada a la perfección para reclamar su identidad abyectada[18] y el espacio que le dé cabida. Es la toma de visibilidad del discurso.

Cabe destacar que la autolesión formaba parte de los actos performáticos de la propia Diamela Eltit en época del CADA, y que tanto en una como en otra suponían una muestra efectiva, un reclamo de atención para su discurso, con más de una lectura. Además, las marcas que presenta Lumpérica son similares o idénticas a las representadas fotográficamente en la autora del texto[19], muestra de la apuesta práctica de Eltit. Esta potenciación del carácter performático de la obra se debe a la identificación entre la autora y protagonista, pues ambas juegan con el fragmento y lo somatizan en su cuerpo.[20]

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

5.2.2 *La mutación o animalización*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[22] Esta animalización podría recordarnos a la intencionalidad que Dona Haraway presenta en su "Manifiesto Ciborg", parte de la obra *Simios, Cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza* (2020).

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

6. El sometimiento de la muerte

6.1 *Necropolítica y el secuestro narrativo*

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

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

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

El desenlace de *Oxido de Carmen* está indefectiblemente marcado por la necropolítica[23], pues el secuestro del relato de su suicidio es también una violencia ejercida sobre el suceso de su muerte: "Nunca, ni en cocinas ni en sobremesas se me quiso contar cómo fue" (Del Río, 1998: 63).

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

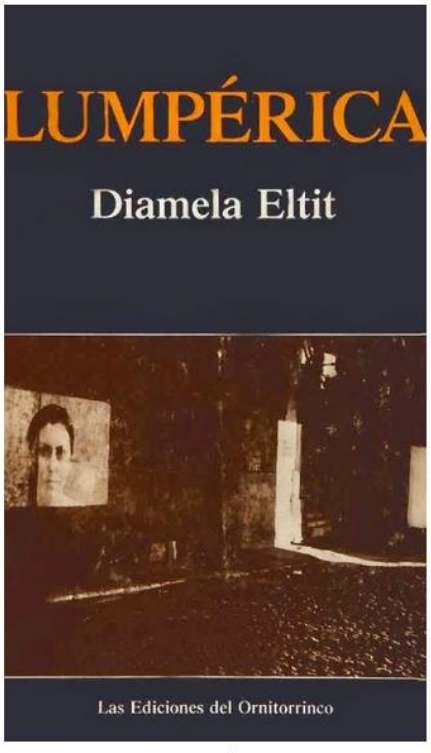
● Guayara. J. (2020). *Lumpérica y las voces de la dictadura chilena.* Revista Digital Tercera Órbita. https://terceraorbita.com/atmosfera-lectora/atmosfera-lectora-critica-lumperica

atmósfera lectora, aula, crítica

Lumpérica y las voces de la dictadura chilena

4 noviembre, 2020 | Comments (0)





Primera edición 1983

37 años después de ser publicada, la narración que se desborda en esta obra sigue vigente en su propuesta innovadora. Esta característica se aprecia en un relato con diversa tipología textual cargado de simbolismo, donde los espacios, personajes y escenarios se funden para ofrecer una mirada sobre la ciudad, los seres y las emociones inmersas en una cotidianidad que aparece y se desvanece en la oscuridad, los ciclos diurnos y las grafías neón.

Hay una plaza de ciudad que es mujer y una mujer que es la ciudad.

La perspectiva literaria como estrategia para construir un producto cultural crono resistente.

Por Juan Guayara Mora

LUMPÉRICA

O el arte de mimetizar como propuesta narrativa

Lumpérica, la primera novela de la chilena Diamela Eltit, fue fraguada desde los primigenios años del régimen *pinochetista* y aparece para el mundo lector hacia 1983. Este infortunio sobre el país austral se traduce en persecución y censura. Vale la pena recalcar este escenario porque el mundo de la novela es rebosante de simbolismo. Una estrategia no sólo para evadir el cerco militar sino desafiarlo al narrar una sociedad mineral; material orgánico sin vida, sin sensibilidades en períodos cíclicos de oscuridad con luz artificial, y de sol, frío y lluvia sobre una plaza.

Concebir el mundo y las ideas desde nuevas estéticas implica no sólo audacia sino innovación. Las perspectivas vanguardistas que aparecen tras transiciones generacionales e imaginarios renovados tienen como plan estético alterar el canon literario y la narrativa clásica. En el imaginario cultural pareciera que éstas aparecen por oposición a la tradición, esta apreciación reduce a las narrativas experimentales a ser caracterizadas como contraste más que como propuesta discursiva y temática. Sin embargo el lenguaje en constante evolución arroja sobre la literatura un panorama amplio y se convierte en insumo para incorporar diversos textos que provocan narratologías progresivas y construyen una unidad fragmentada que debe armarse en un sistema complejo de rastros, ideas que parecen inconexas y discursos polifónicos que configuran contextos y valoraciones.

La plaza es el centro político, civil, ciudadano. También es una conformación arquitectónica para detenerse o desplazarse. Este espacio es concebido en la narración como una gran metáfora, la misma disposición cuadrada, que no permite ver más allá de los límites de sus paredes adyacentes, sugiere una libertad coaccionada y controlada. En este universo habitan las alegorías de una urbe, las representaciones de un mundo que se diluye y parece neutro en la dinámica de usos y actividades aparentemente inocuas, más las expresiones tenues son de profunda violencia, acoso y marginación encarnadas en una mujer que observa y es observada.



Diamela Eltit - 1980

Acudir al simbolismo como estrategia no es oposición a la tradición, no es el caso de *Lumpérica* y su polis bajo el frío de la dictadura. Mimetizar el estado de una sociedad amenazada y en riesgo constante se convierte en una motivación. Desarrollarlo fue la gran apuesta de Eltit en un relato con diversidad de tipología textual, lo que se traduce en diversos lenguajes en función de una historia.

El espíritu cinematográfico habita la novela. La narración transcurre en una especie de montaje alterno que ofrece una sensación de instante o eternidad. El tiempo se desvanece pero nunca deja de fluir en un ritmo interno que desgasta, deteriora y socava la siquis de *Iluminada*, nuestra mujer convertida en ciudad. Se descubren sus amenazas, sus abusos, también su sensibilidad sexual en pasajes de prosa erótica hiperbolizada con la naturaleza circundante en su pequeño reino de miseria y felicidad.

Voz en off. Fundido a negro.

La utilización del lenguaje cinematográfico se aprecia literalmente en discursos que construyen capítulos a manera de un plan de rodaje. Estas descripciones completan las escenas y actividades que fueron narradas en otro tiempo del relato. Pero no solo aporta a la continuidad de la historia sino que alude a teorías de la luz y los colores en la dirección de arte, a la planimetría, a la composición, y se permite construir a manera de apostillas los errores del rodaje y sugerencias para una mejor filmación. Sin embargo estos instantes narrados en este formato son como una tortura infringida por el sistema, sin ningún tipo de valoración humana, como un objeto a explotar para experimentar. Aquí puede ser traducido como una ecuación perversa del espíritu fascista que reduce la dignidad y atemoriza sin piedad.

Dialogismos

Otro aspecto que se suma a esta sensación de riesgo y vigilancia constante se expresa en capítulos construidos sobre diálogos que se desarrollan en un interrogatorio absurdo que infringe un ser extraño y represivo al que se le debe contestar con prudencia para no caer en sospecha. La presencia de este emisor que interroga de forma capciosa sobre los detalles más imperceptibles de las actividades y seres de una plaza pública, pone de manifiesto el control y vigilancia de agentes secretos del estado imperante y la condición de una ciudadanía no sólo observada y categorizada sino susceptible de duda permanente y juicio sobre sus discursos. Aquí hablar te hace culpable, la forma de evadirse de este control se expresa en respuestas neutras y superficiales carentes de sanción valorativa. No hay expresiones emocionales, no hay humanidad nunca en esa pesquisa, no hay posibilidad de tener empatía con el entorno. Esta es una sociedad sospechosa por siempre, como ocurre en los escenarios totalitaristas. La delación es una herramienta para reprimir.

Varias voces no son precisamente un coro

Una estrategia a destacar en la propuesta narrativa es la polifonía discursiva. Con ella se exponen versiones, tiempos, miradas y perspectivas de una vida urbana en la plaza. Esta fragmentación se entrega a manera de rompecabezas, dinámica que alude al ejercicio de lectura y pensamiento complejo que completa la narración e historia en su concepción discursiva y simbólica. De nuevo se echa mano del cine para construir mundos desde las posibilidades de la focalización. Desde donde se cuenta, expone no solo la perspectiva visual sino la cesión de voz en la narración. Las diferentes miradas se encuentran y se complementan para ofrecer un escenario distópico y alienante carente de futuro y narrado en presente continuo. Esta estructura discursiva se asemeja al montaje alterno en el cine, donde la historia está ocurriendo mientras se observa desde diversos planos y espacios. No estamos aquí ante un narrador omnisciente que conoce los más íntimos detalles de sus personajes, este narrador es más una presencia circundante que describe, que toma distancia y por lo tanto alimenta la subjetividad discursiva.

Una apuesta por el discurso de género

La relación entre *Iluminada* y el *Luminoso*, personajes figurantes de la historia, está atravesada por una correspondencia recíproca. Para ella él es el único destello humanizador en medio de la aridez del escenario, para él ella es la única posibilidad de ser narrado y observado en medio de la indiferencia citadina. Las policromías, intensidades o ausencia de luz que desprende este aviso en neón provocan sobre el cuerpo de *Iluminada* sensaciones y estímulos. Este aviso publicitario es una representación de lo masculino y el capitalismo. El único objeto a mirar que sirve como referente en un estado hegemónico donde las conductas patriarcales y de consumo marcan la ruta a seguir. Esta percepción instala igualmente la dicotomía de los géneros y devela la condición de la mujer en una sociedad que invisibiliza lo femenino y carece de solidaridad. Fascismo y patriarcado son expuestos en postales que degradan, incluyendo aquella que da inicio a la desgarrada narración donde *Iluminada* se auto infringe herida y dolor e instala un cuerpo que pareciera desangrarse progresivamente a medida que aumentan las acciones de seres circundantes sublimados en la plaza, como representación de un mundo hermético donde fluye una red de entramados amenazantes. De esta forma el tono de denuncia se establece con naturalidad desde la marginalidad de una desamparada del sistema. Un ser que no importa a la sociedad, excluida del avasallante consumismo y relegada sólo a sentir sin expresarse. La escena final de *Iluminada* mutilándose el cabello ante la indiferencia de la ciudad y sus habitantes, expresa la impotencia y el desespero por ser apreciada en su dignidad, por existir y tener una presencia más allá de sus connotaciones sexuales.

Logos e imagen

Aunque como producto cultural *Lumpérica* es reconocida como una novela, mirarla bajo este cristal es descuidar el potencial lingüístico instalado en su discurso, donde más allá de la historia es el lenguaje que se cuenta a sí mismo como insumo esencial para mimetizarse en los escenarios de la censura dominante. *Lumpérica* y su narrativa encriptada diluida en un discurso poético, alegórico y expresivo, flota por encima la perspicacia de los sabuesos represores y evade los filtros censuradores. Ante esta situación, el mimetismo es una esencia calculada, una estrategia para sobrevivir como creadora y como obra. Mimetizarse no es ocultarse, es fundirse con la realidad para proponer otro juego de valoraciones. Ello sólo puede lograrse con habilidades y competencias lingüísticas, condición que magistralmente entrega Eltit en su universo agónico de cemento y luz artificial.

En el siguiente párrafo se expresa la trasformación de *Iluminada* y sirve como referencia para calcular el valor lingüístico inmerso en la narración. *[…] Cuando ya no era ella misma, sino lo que el espacio había construido a partir de su permanencia, lo que el luminoso le había donado al meterle ideas en la cabeza de tanta letra que le había tirado sobre los ojos, hasta lograr descifrar lo inicialmente cifrado. Letra a letra, palabra por palabra, en esas horas en que gastó su mirada dejando ir sus ojos sobre los neones; evitando los mensajes aparentes que podrían haberla inducido a un error por quedarse en la superficialidad de la letras.*

13.-Miranda. R. (2017). *Manuscritos sonámbulos: la trastienda de Lumpérica en los archivos de Diamela Eltit en Princeton*

Manuscritos sonámbulos:
La trastienda de *Lumpérica* en los archivos de Diamela Eltit en Princeton

Por Rodrigo Miranda
Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Publicado en Isla Flotante, Nº6, 2017

Twittear

Resumen
La Biblioteca de la Universidad de Princeton recientemente compró los manuscritos inéditos de la escritora chilena Diamela Eltit. El acceso a estos importantes documentos es una excitante oportunidad para estudiar una voz que, a pesar de ser sometida a la censura y a una sociedad militarizada, optó por una escritura aguda para resistir el orden autoritario y la dictadura chilena. Tengo la intención de abordar los archivos de Eltit para buscar los vasos comunicantes entre literatura y artes visuales de su primer libro, *Lumpérica*, y analizar las diferencias entre los primeros borradores y el libro publicado.

Palabras clave: *Literatura chilena, Diamela Eltit, Lumpérica, Princeton*

Abstract
Princeton University Library recently purchased unpublished manuscripts of the Chilean writer Diamela Eltit. The availability of these important documents is a exciting opportunity to study a voice, who, despite being suffered by censorship and a militarized society, opted for a sharp writing to resist the authoritarian order and the chilean dictatorship. I intend to approach the Eltit paper`s to look communicating vessels between the literary and visual arts in her first book, *Lumpérica*, and analize the diferences between the first drafts and the published book.

Keywords: *Chilean literature, Diamela Eltit, Lumpérica, Princeton*

La Biblioteca de la Universidad de Princeton, bautizada Firestone en homenaje al magnate de los neumáticos reconvertido en filántropo, queda a una hora y media en tren de Nueva York. El imponente edificio de piedra gris, que más parece una catedral neomedieval, posee los archivos de Francis Scott Fitzgerald, Lewis Carroll, Charles Dickens, Oscar Wilde, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y José Donoso.

Antes de entrar viene el ritual de higiene libresca: una impecable bibliotecaria solicita que te laves las manos en un baño contiguo. Siempre cercados por los ojos panópticos de las cámaras de seguridad, los usuarios no pueden entrar con celular, la chaqueta y bolsos se dejan en un clóset y dentro de la sala de consulta facilitan papel y lápiz. La circunstancia lo amerita. La sección de libros raros y colecciones especiales alberga los archivos de Diamela Eltit, los amarillentos blocks y cuadernos de notas que le sirvieron a la autora para concebir sus novelas y sus estrategias de resistencia contra la dictadura chilena.

En el archivo aparecen los manuscritos originales de su primera novela *Lumpérica*, donde la escritora trabajó la relación del sujeto femenino marginal con el espacio público clausurado por la dictadura. Para ampliar y renovar el formato de la novela tradicional, Eltit planificó incorporar registros de acciones de arte esparcidas por diferentes lugares de la ciudad, contaminando y cruzando la literatura con las artes visuales, proyectos de intervenciones urbanas que no se realizaron y finalmente no fueron incluidos en el libro. Este material hasta ahora inédito permite entrever el proceso creativo que dio origen a la novela que antes de ser publicado tuvo varias versiones.

Vigilada por la censura y por las condiciones límite de una sociedad militarizada, Eltit apostó por una escritura filosa y opositora al orden autoritario imperante. Dentro de las cajas de su archivo sorprende una carta mecanografiada en papel roneo donde un militar, un funcionario de la oficina de censura previa del Ministerio del Interior, autoriza con un timbre fechado el 18 de mayo de 1983 "a doña Ana Diamela Eltit González para editar, publicar y distribuir el libro titulado *Lumpérica.* Resolución exenta número 430. Anótese y comuníquese por orden del Presidente de la República; Enrique Montero Marx, General de Brigada Aérea, Ministro del Interior y Francisco Folch Verdugo, subsecretario del Interior".

El documento demuestra que la censura de esa época no era algo abstracto, sino una oficina concreta donde funcionarios gubernamentales se ocupaban de revisar (léase censurar) todo lo que se publicaba en Chile. En forma insólita, la novela, que ponía en escena una resistencia y se rebelaba ante la dictadura, fue capaz de pasar esa censura, a pesar de que el texto era de manera exacta lo que el régimen intentaba acallar. Para ello, Eltit diseñó un sofisticado procedimiento y simuló un tipo de artefacto que no pareciese peligroso: el borrador de un guión cinematográfico y el simulacro borroneado del rodaje de un filme errante. El burócrata censor no fue capaz de entender las operaciones simbólicas de la escritora. Eltit cuenta que en el caso de *Lumpérica* escribió con el censor al lado, en el sentido simbólico del término, pero que su integridad como escritora nunca se permitió escribir para el censor. "Una cosa es escribir con él y, otra, escribir para él", señala (Lazzara, 2002: 9).

Alameda / Plaza Italia / Providencia

Al leer los manuscritos originales de *Lumpérica* se encuentran cortes, páginas no publicadas y capítulos con tachaduras, agregados y acotaciones. Hay brechas y rajaduras evidentes entre las acciones de arte planificadas para la *Lumpérica* embrional y la versión final que exhibe un despojamiento extremo de alusiones a los espacios urbanos de Santiago bajo la dictadura que incluían las primeras versiones. Esta decisión se puede atribuir a las circunstancias de censura y vigilancia que vivía la escritora, como el resto de la población de la época. La autora pulió la trama y eliminó cualquier seña a la realidad, escondió referentes y simuló nuevos espacios y una nueva escritura para transmitir extrañeza y violencia. Debido a esa representación amputada, trasplantada y quirúrgica de la realidad, Eltit logra una prodigiosa síntesis entre espacio urbano y escritura.

La *Lumpérica* temprana relataba un deambular sonámbulo por el Santiago dictatorial. Originalmente el libro se llamó *Por la Patria*, pero en plena escritura la autora desechó ese título —más bien lo guardó para bautizar su segunda novela— y optó por esta palabra inventada que viene de lumpen y que pareciera ser un cruce con América, un lumpen por primera vez femenino e identitariamente latinoamericano, sudaca y mestizo. Eltit intuía que la novela estaba mal bautizada y optó por este nombre abstracto que provino del interior del libro. Como en toda su obra posterior, este título inédito, irrepetible, nunca antes escuchado ni escrito, fractura la lengua, la vuelve extraña, la desajusta. La lengua materna rota, —partida en dos, desollada, castigada, famélica, como la protagonista de la ficción— ilumina la casta de los marginados.

La protagonista de la ficción en primera instancia se llamó Rosa Iluminada, nombre que fue reemplazado por R. Iluminada y posteriormente por L. Iluminada en la versión final. Rosa, nombre que quedó grabado en la historia como símbolo del socialismo, recuerda a Rosa de Luxemburgo, teórica marxista encarcelada, torturada y asesinada en Berlín en 1919. En los manuscritos inéditos de Eltit se lee:

> Rosa Iluminada. Camina por Santiago por razones de su oficio frente al cual, sin lugar a dudas, resbala sin conciencia. Por los bares pero distante igual que ellos siempre se está mirando casi como un vidrio refractario dando cháchara a algún jovencito extraviado al cual al final estruja sin contemplaciones. Ella es el síntoma de alguien que terminará amarrada a algún catre de bronce y golpeada sin consideración por quizá qué espécimen de esos que abundan por la Alameda.
>
> Llegaste al Bosco vestido de lujo-brillante, allí te esperaba la golondrina desgastada por el tiempo.
>
> Retomaron el itinerario hasta perderse por la Alameda, pero entonces empezaste a apurar el paso.
>
> Empujada al viaje salida-plaza a este remedo de Baquedano estatuario y en verdad fajado de mis grasas que no protegen este chaquetón te reconocí hijo a la salida del metro en tu pura palidez por el destello de la mirada —pudo ser la de cualquiera— acosado por el deseo de ser consumido/consumir con esa mirada clavada a Providencia. Como canto de sirena.
>
> Ripio de lumpenesco orden desata la molecular hazaña.

La escritora sintió aversión a bautizar a su personaje lumpen y prostibulario con un nombre propio y prefirió bautizar a la mujer y madre pública con una letra, como el Señor K del *El Proceso*, de Kafka. Durante el proceso de escritura el nombre del personaje es consumido y deriva en inicial. En los manuscritos de la pre-*Lumpérica* se lee:

> R. Iluminada que se empieza a mezclar con lo indefinible es decir: 1. La arteria principal / Alameda B. O'Higgins a una determinada hora en la máxima precisión a nominar todos los imprevistos de temperatura, luz, volumen.
>
> R. Iluminada detenida en Baquedano cambia de formas entre el metro y su exterior.

La Rosa del lumpen se convierte en R., mientras recorre el eje republicano del Santiago bajo toque de queda, plagado de vigilantes estatuas militares, donde el cuerpo femenino es perseguido, estigmatizado y vejado por las estructuras de poder masculinas.

Paseo Ahumada / Metro Baquedano

El golpe de Estado de septiembre de 1973 puso fin a la vida cívica y a una forma republicana de entender la ciudad de Santiago. Tras el golpe vino el desprestigio del centro de Santiago. Se clausuró el Congreso Nacional y el tránsito de los parlamentarios por la vía pública junto a los ciudadanos, como algo normal y cotidiano. El toque de queda le puso una lápida a la cultura y la bohemia del centro. El teatro Bim Bam Bum, que funcionaba en la sala Ópera de Huérfanos 837, fue clausurado en 1978 y el bar Il Bosco, que reunía a escritores, poetas, actores y periodistas en Alameda al llegar a Estado, cerró en 1984. Uno a uno, también fueron apagándose los cines Carrera, Cinelandia, City, Esmeralda, King, Metro, Pacífico, Plaza, Real, Rio, Ritz, Riviera, Tivoli, Toesca, Windsor y York, entre otros. La aparición del nuevo polo de servicios de Providencia, la migración de habitantes fuera del centro de Santiago, la creación de los caracoles como nueva forma de comercio y el aumento de las distancias producto del crecimiento de la ciudad colaboraron a este deterioro.

Eltit reconstituye ese espacio urbano clausurado de fines de los 70 y establece una oposición al sistema económico y social neoliberal al integrar al centro de la ciudad segmentos de la sociedad que no estaban contemplados en ese modelo: el lumpen femenino, cuya voz y cuerpo proscrito y menospreciado, ahora es legitimado por la letra y el eje del poder. Las vitrinas de las grandes tiendas del Paseo Ahumada, cuna del retail popular y de sus futuras tarjetas de crédito con intereses abusivos, convierten a los transeúntes en sobrevivientes endeudados de por vida. Los nuevos aires del consumo, la ilusión neoliberal de la compra y la venta, no hacen más que extremar el mapa de las desigualdades y desequilibrios sociales:

> Sabiendo que debe protegerse de esa fantasmagoría, de todo lo compactado por nenes, por vitrinas no ahora en sus oídos sino en la sensualidad ofrecida a sus ejes que disparan a su cerebro descargas dolorosas desde cada destello/ su preinscripción en la vitrina de Ahumada se parcha los ojos, pero la presencia de esos carteles transforman los cantos de sirena en alucinaciones que ya la vienen a poseer completamente.

El sujeto femenino, históricamente confinado a espacios privados, tiene en *Lumpérica* por fin su propio espacio de iluminación y éxtasis en el exterior, a la intemperie, en la calle, los bares. Como una marginal y parte del lumpen, la protagonista vive sonámbula, vendada y reprimida por la acción totalitaria de la energía eléctrica y sus anuncios luminosos en el Santiago nocturno: "R. Iluminada reasumiendo el dolor de la luz en los avisos entre los pálidos —manos estiradas— al otro lado de la Alameda". En la frase anterior, por primera vez emerge el personaje colectivo de los pálidos, seres tránsfugos que transitan por el espacio público, coro de marginales reprimidos que perdieron su voz y memoria ideológica y ya no tienen ninguna participación en la cadena económica. Pueden ser incluso los hijos de la madre pública e iluminada.

Los cuadernos de notas donde se escribió *Lumpérica* incluyen alusiones directas al toque de queda y las protestas con gases lacrimógenos y carros policiales: "Los gases provocaron empalidecimiento casi la borradura de la cara". Surge el eje Alameda y los santiaguinos de vuelta a casa después de la jornada laboral "enceguecidos por tanta vitrina, se paran cerca del vidrio". Uno de los lugares donde transcurre la novela es Plaza Italia, alumbrada por los letreros de neón de los edificios Turri, alegoría de la llegada del neoliberalismo y de una ciudad ya dividida en dos, segregada económicamente: "El mensaje de los luminosos: la mercancía como valor de uso y valor de cambio", escribe Eltit.

Calle Maipú / Más allá de la Alameda / San Pablo abajo

La portada y el interior de la primera edición de *Lumpérica,* publicada en 1983 por Ediciones del Ornitorrinco, incluía el registro fotográfico de la acción de arte *Zona de dolor* realizada por la autora en 1979. Cuatro años antes de publicarse, Eltit leyó parte de la novela en construcción en un prostíbulo de la calle Maipú, en el centro de Santiago, donde se cortó y quemó la piel, limpió la calle del burdel y lavó la vereda, la zona de dolor. Antes de ser novela, *Lumpérica* fue una intervención del espacio público y las prostitutas de la calle Maipú fueron las atentas primeras lectoras del libro. Eltit escribe:

> Zona de dolor. Marzo 1979. Privilegio el panfleto, los actos místicos del deseo, por desesperación, de laceramiento corporal a falta de palabras para expresar la impotencia.
>
> Desde los prostíbulos más viles sórdidos y desamparados de Santiago de Chile yo nombro a mi arte como arte de la intención.

La escritora desarrolla conexiones entre literatura y artes visuales, donde la intersección entre palabra e imagen cobra límites difusos. Según sus escritos de esa época, el objetivo de su proyecto era la "formulación de una imagen en la literatura", una propuesta donde la frontera entre imagen y palabra se diluye, se tensiona:

R. Iluminada pierde su nombre en los falsos encendidos luminosos que empiezan a comprometerle el pensamiento… Más allá de la Alameda, hasta San Pablo abajo en que la pingaja excitaba camiones hormigoneros… Una novela tal vez errada… para esbozar nada más, apenas, una imagen en la literatura devuelta a sus sitios de emergencia. Santiago de Chile iluminado.

Metro de Santiago / Estación Por La Patria

En 1978, Eltit planifica en la ciudad de Santiago otras zonas de dolor y cruce, una serie de acciones de arte que no fueron incluidas en la versión final del libro. Su escritura móvil, que sale de la página, usa el trazado de la Línea 1 del Metro como soporte, "como material de recorrido: Metro de Santiago / trenes diurnos / trenes nocturnos subterráneos iluminados". "Premonición: cuando el último trazado del Metro se concrete en un transcurso real Chile habrá revertido a Chile", apunta Eltit. Y agrega: "Metro de Santiago estropeado por la vida. Desvaído. Ya se habrán inscrito aquellos signos pornográficos, entonces liberado como fetiche". La escritora hace foco en la línea fundacional del Metro de Santiago que cruza la ciudad para desafiar los sistemas de vigilancia de la dictadura y vaticina el Metro como otro dispositivo de control militar, similar al de la energía eléctrica y la luminaria pública. La autora finalmente desecharía esta cita de época.

Aquí un extracto de los manuscritos cuando el proyecto aún se llamaba *Por la Patria* e incluía el registro de rodaje de una intervención urbana, una acción de grafitis en el Metro de Santiago, proyecto de transporte público impulsado por la Unidad Popular como símbolo de modernidad y cooptado por la dictadura como fetiche de pulcritud y prosperidad económica para justificar su poder absoluto y maquinarias de opresión a la población:

> a) Filmación de 120 minutos de duración para el primer registro del acontecimiento/ título: Por la Patria -1- un recorrido de cámara siguiendo sobre la superficie los diversos recorridos de los trenes. Estos textos entorpeciendo la imagen. Filmación de 120 minutos de duración al interior del Metro, en sus diversos recorridos, imagen interferido por primeros planos de grafitis / título Por la Patria.
>
> b) Los films se proyectarán en túneles interiores del recorrido del metro para ser obstruidos por el paso de los trenes.

El proyecto literario abre, entonces, el camino para que otras voces y escrituras —como el grafiti— reverberen en la página y en la ciudad.

Hospital Psiquiátrico / Plaza de la Constitución

Otra intervención urbana no considerada en el texto final incluía el uso del neón, emblema del sistema neoliberal que la dictadura estaba instalando en el país: "En las plazas públicas de Santiago, cruzándolas, la frase Vae Victis (Ay de los vencidos) escrita en letras de neón. Un homenaje para la significación del fracaso. Por la Patria". Eltit propone un trayecto por la ciudad de 1978, desde espacios marginales, como el Hospital Siquiátrico, a reductos institucionales y de poder, como la Plaza de la Constitución. Un recorrido también por diversas disciplinas que van desdibujando sus límites: literatura, performance, acción de arte e intervención urbana:

> Hospital Siquiátrico de Santiago de Chile
>
> Operación al cerebro con el fin de extirpar la zona de dolor de un paciente aquejado de cáncer incurable.
>
> R. Iluminada realiza la acción mimética de transferencia. Extirpar las zonas de dolor en el lugar en que debe ser recogida.
>
> Mujer rapada. Sangre en la pelada. La locura total. Plantarse clavos en la cabeza con una piedra. Rajarse la cabeza. R. Iluminada ejecuta pequeños actos terribles a la espera de la iluminación final.
>
> Se trepana el cráneo.

VAE Victis. Zonas de dolor. Plaza de la Constitución de la República. Santiago de Chile. 1978.

Las letras luminosas de neón se convierten casi en un personaje más, un signo de texto que emerge esplendoroso en medio de la noche, como un dispositivo de dominación, un aviso publicitario, el brillo del espectáculo del consumo que proclama la impotencia del vencido ante el opresor.

Baquedano / Providencia / Las Condes / Apoquindo

En el deambular sonámbulo de Iluminada, un viaje de la oscuridad hacia las luces y vitrinas de Providencia, hay referencias al recorrido urbano de Ulises, de Joyce, y a las sirenas homéricas. El Santiago dictatorial se piensa como un cuerpo intervenido por el poder. Como Joyce, se desafía al autoritarismo a través de la fragmentación del lenguaje, nuevas estructuras de la narración y la alteración del narrador:

Ulysses
proyecto de novela
esquema
El Viaje
Recorrido desde la salida metro/plaza Baquedano hacia Providencia/Las Condes/Apoquindo en un viaje por vitrinas en el sector alto de Santiago
para no naufragar en ninguna playa aplastando ficciones con ficciones en atroces excesos
Ulysses
ficciones
No hay almas
Y no había almas porque las obturaban las vitrinas
Y tampoco barcos, ni náufragos, ni sirenas
No había retorno
Porque el viaje por vitrinas produce ficciones
y encandilamientos los luminosos.
la tremenda alucinación de la electricidad.
el desorden de los deseos.
Porque no posibilitan los naufragios ni la copia del naufragio.
Vamos a recuperar un viaje por vitrinas.
Desde la Alameda de Santiago de Chile.
Cualquiera, como tú mismo, pálido al atardecer cuando verdad atañen los luminosos que cambian de forma, no de mensajes.
Y allí todo es posible. Se empieza a construir un espacio literario. Surgen los personajes más la discontinuidad del tiempo. Un narrador que dificulta el entendimiento.
No hay obra.

Penitenciaría / San Francisco / Plaza Brasil

Lumpérica conjuga cuerpo y ciudad, visualidad y escritura, imagen y palabra, lo real y lo onírico. En estos juegos de desdoblamiento, la cintura de L. Iluminada evidencia el nexo entre violencia, márgenes y éxtasis alucinado. La autora hace correcciones, reescribe este pasaje y en la edición final elimina la toponimia santiaguina. Así, la violencia y represión explícita asociada a esos sitios cobra resonancias atemporales. En los manuscritos:

Su cintura es una operación quirúrgica de urgencia
Su cintura es la penitenciaría de Santiago
Su cintura es la Iglesia de San Francisco
Su cintura es el metro de Santiago
Su cintura es la plaza Brasil
Su alma es sacrificarse en la plaza Brasil

En la versión final y publicada:

Su cintura es a la mía gemela en su inexistencia
Su cintura es un punto definitivo de abandono
Su cintura es la penitenciaría/ es el éxtasis del final
Su cintura es gemela a la mía en la pertinaz insistencia en esta vida, es marginación
Su cintura ¡ay su cintura! es gemela a la mía en la transparencia al alma.

Santiago como urbe también tuvo su cintura, una idea de anillo interior impulsada a fines del siglo XIX por el Intendente Vicuña Mackenna que rodearía la ciudad y establecería un muro simbólico entre civilización y barbarie. Esa circunvalación estaba compuesta por el camino de Cintura Oriente (hoy Vicuña Mackenna), el camino de Cintura Sur (hoy Av. Matta y Blanco Encalada) y el Poniente (calle Exposición). Era una línea divisoria entre las pestes y la sanidad que desplazaría a los pobres fuera del radio céntrico, fuera del anillo de circunvalación para segregar la nueva urbanidad de los suburbios. Esta zona de demarcación, este camino de cintura se convertiría en la barrera contra las pestilencias, vicios, desordenes y polvos populares. Plaza Italia, lugar donde transcurre *Lumpérica*, también se convertiría en un emblema de la segregación urbana que divide los barrios populares de los más adinerados.

Santiago/ Nueva York / Nueva Jersey / Princeton

El archivo de Eltit ofrece una radiografía a los procesos de pensamiento y edición de la autora. En medio de los apuntes de *Lumpérica* aparecen anotaciones sobre *Purgatorio* y *Anteparaíso*, obras de su ex pareja el poeta Raúl Zurita. Incluso se aprecia un esquema de la publicación de una futura tetralogía de Zurita: "Purgatorio/ Anteparaíso /Paraíso en la Tierra / Juicio Final". Inesperadamente en medio de los manuscritos se cuela un texto de Eltit sobre *Anteparaíso*:

> El 18 de marzo de 1980, el que escribió este libro atentó contra sus ojos, para cegarse, arrojándose amoníaco puro sobre ellos. Resultó con quemaduras en los párpados, parte del rostro y sólo lesiones menores en las córneas; nada más me dijo entonces, llorando, que el comienzo del Paraíso ya no irá. Yo también lloré junto a él, pero qué importa ahora, si ese es el mismo que ha podido pensar toda esta maravilla. Diamela Eltit.

Entre sus papeles también hay discursos, premios, cartas, boletas, dibujos y mapas. Acceder al archivo es como zambullirse en un cápsula del tiempo donde la vida pública de la novelista se confunde y se contamina con su vida privada. En las cajas abundan cartas a José Donoso, Carmen Balcells y Severo Sarduy, con embargo hasta 2033; cuentas de gastos domésticos de los años 80 ($ 3.000 agua, $ 4.000 luz, $ 4.000 gas, $ 15.000 carne y verdura, $ 7.000 bencina, $ 20.000 colegio, $ 5.000 médico), un diagrama de la casa incestuosa de su novela *El cuarto mundo*, dibujos infantiles de sus hijos y proyectos del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Junto a frases manuscritas de la propia escritora como "No + Represión", y dibujos automáticos abstractos —siempre se repite el mismo claustrofóbico cubo—, aparecen listas de teléfonos y direcciones de escritores y mapas hechos a mano de las calles contiguas a la Universidad de Nueva York, donde Eltit hace talleres de escritura creativa.

Entre las carpetas se infiltra, como señal de época, una boleta de 1982 por $ 2.810 de la cafetería Feligonz, de Providencia 1118. Una parte de la novela está escrita detrás de una prueba global de Castellano del Séptimo A, del cual Eltit era profesora, con sesudas preguntas sobre *Hijo de Ladrón*, Huidobro y la antipoesía de Parra. Entre los manuscritos se cuela una gran mancha color naranja, seguramente restos de una papilla de guagua, y una prueba de castellano de Tercero Medio del Liceo Carmela Carvajal, un control de lectura de *El Quijote de la Mancha*, donde aparece el nombre de la escritora como profesora del curso. Como toda mujer de esa época, Eltit cumplía doble y hasta triple jornada laboral: profesora, escritora y madre.

Algunos de los borradores están rotos y reconstruidos con cinta adhesiva, vestigios que revelan que desde su primera novela Eltit ejerció control absoluto sobre su estilo. Fue rigurosa e inflexible en supresiones y atenuaciones para no alertar a la censura militar de la disidencia que proponía.

Conclusiones

El archivo de Eltit es un registro no fetichizado y marcado por el día a día de sus comienzos en la ficción en plena dictadura, encerrada en su casa escribiendo, confinamiento que se convertiría en una de las constantes temáticas de sus novelas. La propia escritora narró durante la apertura del archivo en Princeton, el 10 de diciembre de 2016, que al momento de que retiraron las cajas desde su casa de Santiago sintió una pulsión de muerte y pensó que eran un féretro y que ella misma se iba en esas urnas. Como sentencia Derrida, no existe la pulsión de archivo sin el "mal de archivo", la amenaza de una pulsión de muerte y de destrucción. El archivo mismo se da muerte para conservarse (1997: 27).

En *Lumpérica* reina la calle y el espacio público a los que se confiere nuevas dimensiones como zonas de dolor y de circulación del deseo. La calle y su dimensión pública fue lo primero que clausuró la dictadura militar, junto con la prohibición de cualquier otro ejercicio de las libertades civiles durante la instauración del toque de queda. El espacio público es el campo de batalla elegido por Eltit. Esta novela contiene distintos niveles o planos y las referencias a los espacios urbanos de Santiago quedan fuera de plano o en niveles ocultos. Esos espacios públicos son reescritos en una ciudad paralela, completamente literaria, donde ya no hay márgenes ni centros. Eltit reescribe Santiago como una intersección de espacios urbanos y literarios y frente a ese mapa de la represión opta por un movimiento de cámara, un zoom a la plaza, el cemento, las baldosas, los bancos, el césped, las luminarias. Así convierte la plaza pública iluminada de noche en un lugar simbólico.

Como contrapunto a los pálidos, L. Iluminada habita la plaza pública y proclama sus rituales de iluminación nocturna. En conversación con Leonidas Morales, Eltit ha dicho que el nombre final de L. Iluminada "tiene un sentido con la plaza, puede ser una reiteración, podría ser Lumi Luminada" (1998: 55). Recordemos que Lumi Videla fue una militante del MIR torturada y detenida por la DINA en 1974 y cuyo cadáver apareció en el jardín de la Embajada de Italia. En 1983, la dictadura de Pinochet cumplía diez años en el poder e imperaba el toque de queda. L. Iluminada, sujeto femenino sobrevive a la intemperie, habita la plaza pública nocturna donde un letrero de neón es el único capaz de mostrar su voz fragmentada y su cuerpo lacerado. *Lumpérica* encuentra eco en las protestas y marchas contra Pinochet que recuperaron la calle para revelarse contra los cambios sociales impuestos por el modelo neoliberal y la represión de los derechos de asociación, expresión y circulación. Era un momento en que cualquier reunión de más de tres personas se consideraba sospechosa por el control de la circulación de los cuerpos decretado por la dictadura. La mujer, relegada al rol materno y de dueña de casa, cobró un rol trascendental en las manifestaciones callejeras.

En Chile la literatura escrita por mujeres también ha sido mirada con sospecha por el poder, relegada a un lugar secundario, periférico, subordinado a la dominación masculina del discurso. Desde su primera obra, las marcas mujer y periferia, junto a la lengua madre puesta en crisis, emergen como ejes en el discurso crítico de Eltit. Burló a la censura militar y fue editada por primera vez en 1983, cuando comenzaban los primeros gestos de rebelión contra la dictadura, movilizaciones, protestas, paros, cacerolazos, anónimos rayados en los muros y panfletos. En una escritura móvil, rupturista y grafitera, húmeda y llena de secreciones, siguió publicando durante la nocturna postdictadura, donde el enemigo había cambiado de ropaje y ahora eran el neoliberalismo y el mercado los que trataban cooptar la literatura, aniquilando las escrituras disidentes, dejando al sujeto popular sin discurso, sin habla, sin memoria ni pertenencia. Su narrativa sonámbula, lumpen, mestiza y sudaca seguirá siendo iluminada, transitada y recorrida.

Bibliografía

-Eltit, D. Papers. Princeton University Library.
-Derrida, J. (1997). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
-Lazzara, M. y Eltit, D. (2002). *Conversación en Princeton*. Princeton University: Program in Latin American Studies.
-Morales, L. (1998). *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

14.- Ramón. M. (2018). *"Los refractados documentos de la contracultura: Lumpérica de Diamela Eltit"*

Los refractados documentos de la contracultura: *Lumpérica* de Diamela Eltit

Por Mónica-Ramón Ríos

Publicado en "Diamela Eltit. Políticas de su narrativa ficcional: estudios desde Chile"
Patricia Espinosa H. (Editora)
2018

Twittear

Lumpérica, la primen novela de Diamela Eltit, fue publicada en 1983 y tiene diez capítulos. El primero de ellos presenta por lo menos tres escenas, además de una serie de comentarios y enmiendas, donde una protagonista actúa en una plaza pública, después del toque de queda, iluminada por un cartel publicitario. La narradora llama a estas acciones "acometidas' y "bautizos". Como ritual de iniciación, esta serie de acometidas, hechas para ser registradas por una cámara, renuevan el vínculo entre esta mujer, la plaza y las personas que pululan por la ciudad: la mujer se transforma en L. Iluminada y "los desharrapados de Santiago, pálidos y malolientes" (15) en "documentos: la fe del bautizo" (31). Tal como explica Giselle Munizaga en el análisis que hace de las prácticas discursivas de Augusto Pinochet, la dictadura chilena entre 1973 y 1990 fue un proyecto de refundación, donde no solo se pretendía imponer orden, suprimir la disidencia y fortalecer las jerarquías establecidas: sino implantar una nueva institucionalidad que transformara la relación que el Estado y la sociedad civil tenían durante el gobierno de Salvador Allende (Pratt, 21). Cada refundación nacional se materializa en la producción de documentos. Entre 1973 y 1990, los decretos, las leyes y una constitución creada por el aparato administrativo cívico-militar del régimen dotaron a la violencia de una porción de legitimidad que garantizó su continuación durante el periodo postdictatorial. Como movimiento contrario, la novela de Eltit pone en primer plano al problema del registro fílmico y escrito para dar repercusión histórica a aquellas existencias desajustadas con el plano letrado burocrático.

En *Lumpérica*, las sucesivas acciones de L. Iluminada y los pálidos son materia de archivo. La luz del foco publicitario sobre la plaza alumbra a este cuerpo colectivo para abrirle las coordenadas del tiempo. Así pues, aquel bautizo que provoca "la borradura del pasado" (33) garantiza, asimismo, la persistencia en el tiempo de aquellas transformaciones llevadas a cabo por la protagonista y la voz narrativa. Las acometidas, su registro fílmico y su transformación en literatura anuncian la suspensión del pacto identitario nacional de la dictadura. Por cierto, la ficción como fundamento del proyecto literario que inaugura *Lumpérica* investiga las coordenadas de la marginalidad, entendida aquí como una multitud que ha sido despojada de su agencia política. Como excesos de un proyecto civilizador basado en la organización económica neoliberal la representación de los desharrapados converge con una literatura que pone en crisis la representación realista. En aquellos ejes se ubica el potencial de una literatura política y el inicio de un proyecto contracultural de la narrativa chilena que piensa, entre otras cosas, su efectividad en el futuro[1].

Este artículo examina la novela de Diamela Eltit, *Lumpérica*, considerando cómo la ficción interviene en los procesos historiográficos. Describe cómo el uso de la luz en la producción audiovisual —la exposición, el revelado y la proyección— se integra a la arquitectura de la novela para entrar en la ficción y la historia, argumento que esta novela propone para crear un lenguaje contracultural con respecto al de la dictadura, con el objetivo de leer la situación política en Chile y abrir un campo de prácticas literarias disidentes. La novela utiliza metáforas sobre la creación audiovisual relacionadas con las hegemonías de la mirada, el conocimiento letrado y la totalización del mercado para imaginar acciones alternativas en un espacio público durante el toque de queda y dar cuerpo visible a aquellos sujetos que persisten como fantasmagorías en los discursos públicos.

En adición, propongo leer *Lumpérica* como un archivo en si mismo. Esta reflexión surge a partir de los numerosos volúmenes de artículos críticos o notas de lectura sobre las estrategias literarias de Eltit. Durante treinta años, la numerosa producción interpretativa escrita sobre esta novela ha incidido en el proyecto literario de la escritora, así como en las maneras en que podemos interpretarla. Ese diálogo extendido se integra al acto de lectura propuesto en este artículo. A esas publicaciones se suma el acceso, a lo menos potencial, que tienen los lectores a las cinco carpetas con las diversas versiones de *Lumperica* en la sección de manuscritos y libros raros en la Universidad de Princeton. Al repasar esos papeles comprendemos que *Lumpérica* también acopia los modos por los cuales los escritores, en particular las minorías de género, pueden imaginar un campo literario que los incluya.

Lumpérica documenta una apertura literaria y una productividad crítica que apunta. más allá del marco temporal y espacial de la dictadura, a un espacio de reflexión sobre los vínculos que mantiene la escritura con el cuerpo social. A diferencia de otras interpretaciones que describen la novela en relación a su contexto inmediato, en las siguientes páginas me propongo a investigar cómo *Lumpérica* utiliza el lenguaje del registro, el documental, el archivo y sus tecnologías para crear un proyecto literario capaz de disputarle el futuro a las autoridades dictatoriales y letradas, con el objetivo de pensar en las implicaciones materiales y éticas de narrar[2].

LA EXPOSICIÓN Y LA INTEMPERIE

La conversación que Diamela Eltit sostuvo con Michael Lazzara sitúa el origen de *Lumpérica* en la imagen de una plaza pública de noche con todas las luces encendidas:

> Lo primero que vi fue esta paradoja de ciertos espacios que funcionaban pero que eran inhabitables porque había estado de excepción [..] Y ese espacio de la plaza pública lo vi como un escenario que esperaba una actuación por el hecho de que estaba vacío (31).

Como *la* novela del toque de queda, *Lumpérica* comienza describiendo una puesta en escena, un espacio donde acontecen tensiones y continuidades entre el luminoso, L. Iluminada y los pálidos en una plaza del centro de Santiago[3]: las "poses tránsfugas" que L. Iluminada actúa frente al lumpen de la ciudad son encendidas por un aviso publicitario de neón que cae sobre el centro de la plaza. Escribe Eltit en *Lumpérica*: "El frío de esta plaza es el tiempo que se ha marcado para superponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual" (15). El luminoso, como será llamado el cartel publicitario frecuentemente en la novela, es, como nos dice Mary Louise Pratt, "una imagen potente del estado autoritario: la luz/el poder emanan de una fuente que no se puede ver" (27)

Este foco funciona, en lenguaje althusseriano, como la interpelación del Estado a los habitantes de la ciudad, idea que en la novela se ve reflejada en el párrafo: "les dará la vida: su identificación ciudadana", ya que los hace exhibirse "como productos comerciales", como "mercancías de valor incierto" (Eltit, 15- 16). La pertenencia cívica, ejercida en conjunción con un Estado que se despliega en ejes económicos, es autoridad y vigilancia. Un control de la mirada llevada a cabo en conjunto con las palabras provenientes de las luces de neón que escriben sobre los cuerpos de los pálidos desharrapados.

En esta descripción del iluminado resuenan varias perspectivas que tiene la cultura occidental sobre la luz como metáfora de un conocimiento basado en la razón. En su temprano trabajo sobre la cultura helénica, Friedrich Nietzsche relaciona la luz diurna, aquella que se asoma por sobre la montaña para delinear a los individuos separados unos de otros, con una cultura apolínea, del dios Apolo, "el Resplandeciente", "la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos" (56); se trata de una cultura victoriosa, entonces, que conlleva la producción de "lo bárbaro" (61). Aquella metáfora fue ampliada en el siglo XVII por el Iluminismo en los centros europeos. Tal como explican Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica del Iluminismo* —una crítica hecha desde la oposición al régimen Nazi y a la modernidad capitalista—, el Iluminismo se refiere a cierto conocimiento racional que podría liberar al humano del miedo e instalarlo como amo o autoridad sobre el mundo natural mediante las categorías de la objetividad, la universalidad, lo calculable y ciertos estándares de utilidad. En esta conceptualización, el Iluminismo bien podría usarse para nombrar cualquier práctica cultural o ideología que quisiera darle una preponderancia al hombre sobre la naturaleza y la superstición. Así explican los autores: "El Iluminismo es totalitario" (4). Esta aserción se basaría en los orígenes comunes que conserva el Iluminismo, según tal análisis, con el mito, el pensamiento patriarcal y la dominación, donde el despertar del sujeto reconoce que el poder es el principio de todas las relaciones.

En el ámbito de la historia, aquel pensamiento produce, en palabras de Edouard Glissant, una "filosofía totalitaria de la historia", que se construye en los pueblos gradual y continuamente como un sedimento de la vida común. El "lado oscuro" de esa progresiva separación entre naturaleza y cultura es la exclusión de las memorias colectivas formadas en contextos de shock, contracción, negaciones penosas y fuerzas explosivas. El efecto es la *no historia*, una dislocación del *continuum* histórico, que implica la inhabilidad del consciente colectivo de absorber experiencias violentas (Glissant, 62). Al argumentar a favor de una historia común para las islas del Caribe, Glissant señala que las experiencias de los genocidios, la esclavitud y la asimilación no han sido reclamadas aún como parte de una narrativa común. El resultado final, formulado desde la historia de los vencedores, es el olvido. A partir de este argumento, describe una de las tareas para el escritor que produce desde tales contextos:

> Ha llegado el momento de preguntarse si acaso el escritor es quien acumula lo escrito o inicia lo hablado. Si el proceso de historización no pone acaso en cuestión el estatus de lo escrito. Si el registro escrito es 'adecuado' o no para los archivos de la memoria colectiva (64)[4].

El escritor debe, pues, contribuir a la reconstrucción de una "cronología tormentosa".

Las palabras que salen del luminoso en la primera novela de Eltit tienen el poder de disponer nombres para quienes ocupan la plaza de noche, estableciendo que el acto de denominación es también acto de dominación y, tal como en la formulación lacaniana de la estructura psíquica, es el nombre del padre y el lugar de la ley. El luminoso "[s]igue tirando una suma de nombres que los va a confirmar como existencia" (16). La relación entre visibilidad y nombres, entre subjetividad y vigilancia, se materializa en la novela por aquellos adjetivos transformados en sustantivos y en nombres propios. La luz dota a los desharrapados de ciertas características: "Los traspasados de insomnio, los estereotipados por palidez, los relumbrosos" (28). A lo largo de las páginas, identificaremos a esta multitud como "los pálidos", un nombre que indica una falta de nombre, la disposición de sus pieles como páginas en blanco o, como dice la narradora, "mera carne disponible" (28). Análogamente, a la protagonista el luminoso "[l]e ratifica el nombre en dos colores paralelos, el luminoso ampliado sobre el cuerpo escribe L. Iluminada" (16)[5]. A diferencia de los pálidos, el nombre de esta mujer desestabiliza el poder del luminoso. Tal como explica Pratt: "El nombre L. Iluminada lleva un hueco después de la 'L' donde debería aparecer la letra 'a'. Esta falta evoca un anuncio de neón con una letra apagada, en que la 'a', ausente también, designa lo que queda por recuperar: el signo no sólo del género sexual sino del Ser mismo de la sustantividad" (32). Ese hueco señala cierta agencia: las acciones violentas que L. Iluminada ejerce sobre su cuerpo —golpes de la cabeza, gritos desgarrados y una mano que se quema en el fuego— ubican a los desharrapados dentro del campo visual tanto del luminoso como de la cámara y de una escritura que les garantiza acceso al registro, como si el cuerpo de la mujer refractara luz sobre los pálidos. Sara Castro-Klarén explica esta paradoja así: "Es la luz enceguecedora sobre la plaza la que, al torturar el cuerpo, lo rescata del silencio total" (99). Aquella cámara que filma las acciones imita el gesto de vigilancia, registra objetivamente y museifica las imágenes. Sin embargo, la mera posibilidad de inscripción de esos cuerpos en los documentos del futuro hace zozobrar el poder del luminoso.

Con esto, Eltit responde al llamado que hace Glissant al investigar cómo la literatura puede establecer un vínculo con las multitudes mediante una "teatralización resistente" (Lazzara, 31). Tal como ha quedado documentado en los archivos de la escritora, los siete años que le tomó a Eltit escribir *Lumpérica* coincidieron con las prácticas del Colectivo de Acciones de Arte[6]. Aquellas acciones pusieron en juicio las modalidades letradas del arte, crítica que fue gestada en el seno de la cultura iluminista. En su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Jean-Jacques Rousseau responde a las propuestas de un ciudadano de Ginebra frente a la construcción de un teatro destinado a la comedia. Su carta, que se extiende por más de ochenta páginas, argumenta en contra de leyes escritas que tenían por objetivo contener al teatro dentro de los límites de un edificio para así evitar un contacto nocivo con la población. Rousseau propone reemplazar los espectáculos cerrados por acciones o festejos que, en definitiva, localicen al teatro en continuidad con la sociedad:

> Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aún, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que de ese modo todos se encuentren más unidos (223).

En esta temprana descripción de lo que desde el siglo XX llamamos *performance* reconocemos el carnaval bajtiniano y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Pero por sobre todo, este tipo de teatro ritual rescata el lugar de lo "bárbaro", esos saberes excluidos de un orden letrado que los clasifica como superstición o primitivismo y que también marcan "el regreso de lo reprimido y lo no verbal" (Julia Kristeva, citada en Castro-Klarén, 107).

Las acciones de una mujer, registradas por una cámara que filma y una narradora que comenta las imágenes, dramatizan la desterritorialización del discurso historiográfico. Solo así L. Iluminada puede convertirse en pregonera de la multitud de desharrapados: su objetivo es "transmitir la noticia", "inscribir el acontecimiento", transformar a los vencidos en vencedores en contra de la autoridad dictatorial, que es también un proyecto colonizador y republicano que ha subyugado a las "pieles morenas" de los desharrapados (Eltit, 19- 23)[7]. Como lengua minoritaria, aquella voz y memoria es "alfabetización virgen que altera las normas de la experiencia" (19). En el capítulo 5, la primera acción de L. Iluminada es dejar plásticos sobre los bancos, para que quienes lleguen se tapen con ellos. Ubicados allí, "prófugos de la letra impresa", dibujan con sus cuerpos sobre el plano de la plaza (122). Antes de empezar la segunda acción, la mujer reflexiona sobre cómo la literatura chilena, a lo largo de este territorio "asqueroso", "ha elegido a los pálidos" para descarnarlos transportándolos por letras en el estúpido procedimiento que no les revela el aura, impidiéndoles la posibilidad de palidecer y resurgir bajo la luz eléctrica, que es la única capaz de mostrar sus deslumbrantes lacras (123).

Una segunda acción pretende entonces intervenir en esas condiciones: L. Iluminada escribe en el suelo de la plaza con una tiza la frase que le da título a esta sección: *Quo Vadis*, dónde vas. La mujer "sabe que ha introducido un corte en [las actitudes de los pálidos]", pues "se sienten expulsados hasta los bordes de la plaza como notas al margen" (131). Luego, incitándolos a responder su pregunta, L. Iluminada les entrega un pedazo de tiza: "Este lumperío escribe y borra imaginario, se reparte las palabras, los fragmentos de letras" y, finalmente, "acceden a la imprenta" (132). Ahora es L. Iluminada quien lee su pregunta en el suelo de la plaza y se frota, como lo hizo antes con la literatura, con los trazos de los pálidos.

Frente a esto, podríamos considerar que en la "cronología tormentosa" que es *Lumpérica* otro posible inicio se encuentra en el capítulo 5, en la experiencia de la intemperie. La intemperie puede entenderse como el abandono de los ciudadanos por parte de un gobierno que es solo vigilancia; también, como la experiencia cotidiana de la violencia material con que la economía capitalista subyuga a mujeres y hombres a condiciones de vida inclementes. Ambas son experiencias que suceden "de espaldas a la literatura" (Eltit, 121). A diferencia de las acciones descritas en el primer capítulo, donde "la plaza era su página", en el capítulo 5 llueve y las gotas se acumulan sobre los bancos y el vestido de lana gris. Las ramas de los árboles no son suficientes para refugiarse, así que la mujer "ha extendido un plástico sobre el banco de piedra y se cubre. [...] [S]e queda quieta entre los goterones, hasta que su pierna se mueve restregándose contra la otra" (119). En el libro de conversaciones de Diamela Eltit con Leonidas Morales, la escritora rememora una experiencia de su niñez: "Mi madre no alcanzó a arrendar nada y [llegamos a] una pieza de cartón, pero literalmente de cartón, y llovió" (22). La pieza se empezó a inundar y la madre de Eltit la cubrió con un plástico: "Ahí sí que viví un drama, yo tapada con plástico y mi mamá llorando" (Ibid.). Según esta referencia biográfica, es interesante reflexionar cómo la experiencia de la intemperie se introduce en el mundo novelado, lugar desde donde surge la imaginación literaria. Leemos en *Lumpérica*: "De lluvia es anegada, dice —tengo sed— pero con porfía cierra los labios, da lugar a la alucinación". Y continúa:

> Asumió la retórica del acertijo, hundida en lo cotidiano de esa situación trepó en lo indescriptible. Se supuso: con neones, sortijas, aretes. Cuadriculada de fetiches volvió a la letra trazada con guante de seda brillante —enteramente significativa— se interroga a sí misma en lenguaje poético y figurado. Rompe su modelo, se erige en capítulo (117).

Bajo el plástico, la imaginación literaria surge por el frote y el refrote de las piernas. Este gesto con que la mujer protegida de la lluvia por un plástico se da calor a sí misma también hace aparecer, como explica Nelly Richard, el placer en la superficie textual. Escribe Richard: "La *cita* —amorosa y literaturesca— es el escenario promiscuo de ese tráfico libidinal de cuerpos y enunciados" (44). La literatura como placer que surge desde la intemperie material es, propongo, el inicio de la *escritura* planteada por Eltit. Una escritura que entregue el cuerpo del artista como "corona de flores", capaz de convertir a los espectadores en espectáculo y en actores. Este "festín" (Eltit, 15) no tiene el efecto de unirlos bajo el paraguas de la identidad nacional, como querría Rousseau, sino de producir una voz colectiva que hable desde y sobre su intemperie, convirtiendo a la literatura en acción.

EL REVELADO Y LA IDENTIDAD EN LA LITERATURA

Dos capítulos de *Lumpérica*, el segundo y el séptimo, se organizan como un diálogo entre un interrogador y un hombre que, como caminante en la plaza, se vio involucrado en las acciones de L. Iluminada. Como el ejército chileno entre 1973 y 1990, el interrogador busca establecer una versión de los hechos sucedidos en la plaza que parezca verosímil según la narrativa prefabricada en base a un secreto y a un culpable que revelar. La pregunta que inicia el extracto —"¿cuál es la utilidad de la plaza pública?"— provoca la exigencia de objetividad: "Revisemos todo de nuevo, ahora en forma ordenada y coherente. Describe la plaza, solo eso" (55). El interrogado ensaya la "obediencia" y un "comportamiento adecuado" para que "ahorr[e] el máximo de palabras siendo certero en lo que quería expresar" (57-59). La descripción de la plaza comienza así: "Su piso es de cemento, más específicamente baldosas grises con un diseño del mismo color. Hay árboles muy altos y antiguos, y césped. A su alrededor se disponen los bancos; algunos de piedra y otros de madera" (56). Luego se extiende sobre algunos de estos elementos básicos: los faroles, los cables y la gente que se ve en la plaza. El interrogado expresa su descripción "como una lección bien aprendida, en tono suave como se recitaría una buena pieza literaria" (57). La objetividad, coherencia, orden y economía de palabras ligan el control biopolítico de la dictadura —en que todo transeúnte sin la apariencia adecuada era sospechoso— a cierto lenguaje literario realista. Bajo este marco, la novela propone una discusión sobre la naturalización del realismo como vehículo para los hechos y sobre el estilo literario que crea el efecto de realidad.

Lumpérica vincula el realismo con el lente de una cámara: ambos tendrían como ideal ser, en la fórmula de Stendhal, "un espejo que se pasea por la vía pública"[8]. Asimismo, estarían atados, por obra del luminoso, a la estética de la vigilancia y al control de la mirada. A esta idea, Eltit opone una reflexión sobre el acto interpretativo de la imagen grabada, en particular la posibilidad —por la técnica del video— de adelantar, rebobinar, volver a ver y detener las imágenes en una pantalla. Reflexionando sobre cómo las tecnologías modifican las maneras en que los espectadores accedemos a las imágenes fílmicas, Laura Mulvey en su libro *Death 24x a Second* propone el término *delayed cinemas*[9]: "El llamado *delayed cinema* funciona en dos niveles: primero, se refiere al acto mismo de retardar el fluir de la película. Segundo, se refiere al tiempo durante el cual algún detalle ha pasado desapercibido, a la espera de ser capturado"(8)[10]. La estética que surge de ese posible regreso y repetición de las imágenes guarda, según Mulvey, un paralelo con el concepto freudiano de acción diferida, por el cual el psicoanálisis explica cómo el inconsciente preserva ciertas experiencias, mientras su efecto traumático es gatillado por un evento posterior. Dicho de otro modo, el *delayed cinema* se convierte en una reflexión sobre el tiempo, la memoria y el almacenamiento de hechos atestiguados o experimentados: tanto los videos como la memoria "tienen atributos indiciales, la marca del trauma y la marca de la luz, y ambos deben ser descifrados retrospectivamente a través de un tiempo diferido"(9)[11]. Esta huella del pasado en el presente quiebra la aspiración que el realismo tiene de representar la realidad linealmente y evidencia la naturaleza elusiva de la realidad y sus representaciones.

Hacia el final del capítulo 2 de *Lumpérica*, el interrogador le revela al interrogado: "Yo vi las tomas y es más, las desmonté hasta el momento de desarticularlas, cuadro a cuadro" (62). La novela describe el instante en que L. Iluminada revela algo al oído del paseante. El interrogador busca que el interrogado describa ese secreto que guarda el sentido de toda la escena. En vez de revelar, la novela de Eltit baraja la sucesión de los hechos como superficie, deteniéndose una y otra vez en lo mismo. Por cierto, los únicos indicios de realidad, aquellas cintas magnéticas donde se está registrando la conversación, solo servirán para fabricar otras realidades. En un acto autorreflexivo, la narradora afirma: si hubieran interrogado a L. Iluminada, "de su boca no habría salido palabra" (64); si ella interrogara, "de confusos asuntos habría tratado" (Ibíd.). En el capítulo 7, el interrogador vuelve insistentemente sobre la interacción entre L. Iluminada y el paseante, conversación intervenida por las tecnologías del registro. Las cámaras filmadoras, las grabadoras de voz y la presencia de alguien que transcribe los parlamentos dotan a la escena de la misma cualidad escenográfica que las acciones en la plaza. Pronto la conversación se transfigura: ya no se trata de un interrogador hablando con un interrogado, sino de un director y un actor. La caída de L. Iluminada se revela como una "falta", un acto "fuera de guión" que ha sido rectificado por la intervención del paseante. El interrogado explica: "Era una mala escritura después de todo [...] [Tu guión) era impropio más bien, anacrónico, burdo. Sin recursos técnicos no había sino una unívoca interpretación" (164). La calidad ficcional que ha penetrado en la escena, sin embargo, no le quita las posibles consecuencias materiales. Dentro de esa sucesión de posibles narraciones novelescas, tal vez la única verdad que se intuye es que "alguien a esa hora estaba siendo interrogado" y que, posiblemente, "[a]lguien ya no estará ahí". (64)

La estética del *delay*, el énfasis que pone en el instante más que en la continuidad narrativa, produce un sentido de incertidumbre. Al fragmentar la continuidad, la coherencia de la estructura narrativa lineal queda expuesta a los discursos externos, al contexto de producción, a la anécdota y a la historia, como también a los elementos extradiegéticos (entrevistas a los actores, tomas que no entraron a la película, elementos de circulación y censura). En *Lumpérica*, aquella estética del *delay* está materializada en los múltiples comentarios, indicaciones y errores que la voz narrativa realiza en torno a los registros fílmicos de las acciones de L. Iluminada. En esa voz narrativa se juntan guionista, cinematografista, directora, así como una voz crítica que participa de discursos literarios y culturales. Tales lenguajes técnicos son hitos metarreflexivos para comprender el proceso mismo de las acciones y de la escritura como acción. Por ejemplo:

> Volver a repetir [el grito] amplificando hasta el ensordecimiento para que se vaya transformando lentamente —por tecnología— desde el timbre femenino a distintos gritos masculinos pero conservando las mismas inflexiones: idéntica curvatura de sonidos (30).

Asimismo, la poética de la pose y el maquillaje utilizados por Eltit (45) evidencia cómo la narración de eventos está siempre mediada estéticamente por modelos ya conocidos. Los participantes en la acción "hurgan en su memoria filmográfica" (Eltit 34) para llevar a cabo sus acciones. Por cierto, que exista la posibilidad de reiterar las imágenes que registran el pasado implica que se conviertan en lugares de revisión y de respuesta a la supuesta transparencia de la historia. En el visionado —ya sea colectivo o diferido—, la memoria personal se une con la colectiva. Como las poses de L. Iluminada, las imágenes del cine son potencialmente cuerpo y corpus, superficies que podrían revelar las estructuras de representación.

La voz que comenta las escenas aparece en *Lumpérica* como el desdoblamiento de una mujer que se mira a sí misma y se corrige en las imágenes. De manera similar al análisis textual y a la lectura detenida que ejercemos quienes escribimos sobre literatura, cuando utilizamos las tecnologías para repetir o saltarnos secuencias destruimos la cohesión original del texto. Asimismo, abrimos dimensiones imprevistas de comprensión al romper las jerarquías de la mirada asumidas como naturales en una narrativa audiovisual. Aparecen actos de consciencia similares a un autoanálisis o a la autocensura, poniendo de manifiesto las fisuras de la subjetividad[12]. En la novela, sin embargo, las identidades de la mujer que actúa, de la mujer que filma, de la mujer que comenta y de la mujer que corrige se encuentran. Llamadas "madonas" (Eltit 2008: 35-37), nombre que remite a una mujer joven y virgen, estas multiplicidades gozan de ser tanto íconos culturales femeninos como agentes de un encuentro lésbico. Las imágenes del encuentro sexual entre madonas abren un "surco" —el mismo "hueco" que ha dejado la "a" en el nombre de la protagonista— para pensar una historia literaria crítica hacia el proyecto realista.

El encuentro sexual entre "madonas" ocurre como acción superpuesta a las imágenes de L. Iluminada y los pálidos, específicamente a aquellas en que se golpea contra los árboles, se abre una herida en la cabeza y se quema su mano con el fuego. El encuentro de ojos, lenguas, pechos, manos y piernas termina con un "surco de madona [que] busca su surco de madona infértil" (37). Un surco infértil que, sin embargo, supura a la vez dolor, creación y placer. En la historia literaria en español, la herida, como significante barroco, es un lugar literario productivo. Pensemos en los poemas del misticismo, en particular los de San Juan de la Cruz. Tomemos, por ejemplo, el poema "Llama de amor viva": las cuatro estrofas que lo componen son una exégesis, en forma de oxímoron, de la simultaneidad del dolor y el placer que implica el encuentro con la divinidad. La llama, que bien podría relacionarse con las populares imágenes del Espíritu Santo o del Sagrado Corazón, "tiernamente hiere" al hablante, de tal modo que "matando, muerte en vida [ha] trocado" (6). El poema de San Juan celebra la herida y la describe como una "regalada llaga", supurando una "a" de grito y de placer feminizado. A la vez, el poema de San Juan describe este ritual de destrucción del cuerpo como acceso a un conocimiento superior. El hablante que estaba "oscuro y ciego" ha accedido a "las profundas cavernas del sentido: La figura divina le permite acceder a un conocimiento cargado de connotaciones sexuales homoeróticas. En "Llama de amor viva" el hablante aparece feminizado por esta herida —divina, vaginal, anal—: "Acaba ya si quieres; / rompe la tela de este dulce encuentro": Muerte y vida como velo, orgasmo y ruptura del himen o de los músculos anales. Cada una de estas experiencias estaría desfasada por el tabú del placer de quien es penetrado.

Al principio del capítulo 4, titulado "Para la formación de una imagen en la literatura", la carga libidinal del acto de leer es la forma de acceso a la historia de los libros, los autores y sus estilos. La historia literaria y el roce de influencias aparecen como el frote de superficies, como una experiencia de placer, cargada de marcas de género. *Lumpérica* es una reflexión sobre el lugar que ocupa la mujer en la historia literaria, pues, como lectora, accede a los libros desde múltiples y simultáneos lugares. Efectivamente, su cuerpo ha sido tradicionalmente el objeto al que se le canta, el objeto de belleza; pero también puede la lectora identificarse con la voz poética. Cuando leemos poemas de amor —por ejemplo, de Pablo Neruda, autor referido al inicio del capítulo 4 de *Lumpérica* (91)—, las mujeres podemos fluir desde la enunciación del poema hacia su recepción, encarnando simultáneamente al objeto amado y al sujeto que ama el cuerpo de otra mujer. La lectora es un lugar literario y discursivo de disidencia sexual: ella encarna las "poses", pero también encarna el encuentro lésbico —imaginado o contingente— entre la mujer que lee y la mujer deseada en los escritos. La tradición literaria que se extiende desde esta sexualidad fluida traduce la historia letrada a una que incluye la distribución de la libido que tiene a Severo Sarduy y a Lezama Lima como desarticulación del estándar. Toma en cuenta, por lo tanto, una poética de las superficies como oposición al proyecto autoritario del realismo.

La autoconsciencia desplegada en *Lumpérica* sobre el lugar que ocupa la mujer en la historia literaria se materializa en la producción escrita de una voz narrativa que reflexiona sobre sus distintas posiciones. Se trata de una narradora, pues, con múltiples identidades por efecto de una historia literaria que le ha excluido como productora. ¿Qué pasaría entonces si una mujer quisiera transformarse en escritora? Desde mi punto de vista, este es uno de los asuntos del cuarto capítulo. Allí, la creación se relaciona con la posibilidad de imaginar una mujer que, enferma, sea un "nuevo amanecer de una *imagen*[13] en la literatura" (94). Esta metamorfosis de la mujer de carne y hueso en autora, sin embargo, no sucede sino después de dolorosos tratamientos, en que el lenguaje logrará, finalmente, que "[s]u alma [sea] no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver" (105). La segunda sección de ese capítulo describe a L. Iluminada semimuerta en una cama de hospital recibiendo tratamientos varios —drogas que la adormecen, suero y finalmente electroshock— mientras la narradora conjetura sobre cómo se representaría frente a la cámara. La imagen, por lo tanto, tiene varios sentidos: es pose y obra de una mujer que se entrega voluntariamente al ojo ajeno; es registro en una cámara, pantalla y ojo clínico; es imagen en la retina de una audiencia; y, finalmente, es posibilidad de archivar el lecho de muerte del sujeto para el futuro.

La relación entre la locura, la tortura[14] y la imaginación literaria de la mujer se integra en este capítulo a la manera en que se narra. Tal como expresan los paréntesis en la sección 4.4, las partes son apenas "acciones posibles", "notas", "componentes de una de sus poses" o "archivos para nombrar biografías", nunca totalidades. El cuerpo que se presenta en la tercera sección, titulada "De su proyecto de olvido", nuevamente nos muestra sujetos idénticos aunque separados por la mirada y por la muerte. Esa muerte del autor lo hace simultáneamente aparecer; al decir de Rojas, quien traduce a Barthes al proyecto de Eltit: "[e]l autor es ese origen que viene después, por cuanto es la obra lo que genera al autor" (22). Al leer el capítulo 4 pareciera que estamos frente a los borradores de una obra que imagina la transformación de una individualidad empírica en una autoría en que convergen múltiples tradiciones literarias. Al listado que abre el capítulo 4 se suma una serie de homenajes que resuenan en las páginas siguientes. Por ejemplo, la fragmentación del lenguaje al final del capítulo, como homenaje a *Altazor*, de Huidobro, encarna la respuesta de un sujeto escindido —animalizado y a la vez hiperculturizado— al registro clínico del realismo y de una crítica literaria dictatorial. La formulación de las distintas identidades autorales es una lucha animal, libidinal y sexual entre cuerpos y corpus literarios.

A medida que avanzamos por la primera novela de Eltit tenemos la sensación de que asistimos a una novela que todavía está por hacerse. En el capítulo 8, tropezamos con una sección titulada "Ensayo general". Ya estamos casi al final de la novela y aún no nos encontramos con la obra; solamente advertimos el proceso. Cuando damos vuelta la página nos enfrentamos a una fotografía de Diamela Eltit mostrando varios cortes sobre el brazo; vendas y sangramiento parecen adivinarse en el deslavado blanco y negro de la imagen. Junto a estos cortes, el texto nos lleva por un lenguaje desarticulado, desarmada su superficie mediante distintos signos textuales que remiten al mundo no verbal[15]. El ensayo general se completa a través de una serie de descripciones recursivas de los cortes del brazo y que vuelven sobre la fotografía como índice de la realidad. La narradora reflexiona: "Como surco, está hundido bajo una superficie que ha sido penetrada. Si se lo devuelve fotográficamente se lo aplana en el rigor de una nueva superficie, que solamente será rota por el ojo que corta allí su mirada" (178). Puesto ahí como clave de lectura, el "surco" y su relieve nos preguntan por el proceso de transformación de la experiencia en relación a la página —la herida en la foto, la intemperie en el papel—. Esta reflexión sobre la superficie expresa la necesidad de un ojo lector, una lectora que sea capaz de habitar los múltiples espacios desde donde se experimenta la escritura como acción. El capítulo final, que nos muestra a L. Iluminada viendo el anochecer en la plaza, pareciera decirnos que, una vez situados en el final de la novela, recién podemos acceder al inicio de la acción, como si al cerrar la contratapa del libro pudiéramos empezar a leerla: como si al cerrar la contratapa del libro recién leyéramos la novela, como si antes solo hubiéramos revisado un plan para algo que está fuera de las páginas mismas.

LA PROYECCIÓN. LA NOVELA COMO ARCHIVO

En cuanto cierro *Lumpérica*, la edición de 2008 que sostengo en mis manos, observo una marca que me hace volver a abrir el libro. Es un borde gris que destaca entre el resto de las hojas, la fotografía del capítulo 8. Tengo la sensación de que su *punctum*, ese concepto que Roland Barthes acuñó para expresar las maneras en que mirar una fotografía punza y hiere los afectos (27), no está dentro del marco de la foto, sino en ese canto gris del papel: la foto impresa en calidad dudosa no solo complica el sentido de la novela, sino también su adscripción al género novela, por lo general definido por la letra pura. Ese *fuera de lugar* me obliga a abrir la página una vez más para descifrar el referente capturado entre un espectro de grises sin nitidez, un referente cuya presencia se me escapa. ¿Es el retrato de Diamela Eltit en una performance dolorosa? La calidad fantasmagórica de la impresión, me pregunto, ¿no es similar a la que se reproduce en la pose y en el grito sordo que se adivina entre esos labios semiabiertos? ¿No es esa cualidad "semi" de los grises, de la pose, del referente justamente lo que clama mi atención como espectadora? ¿No es acaso el "espectáculo" de la ausencia el "espectro" —visual, fantasmagórico— que mi ojo capta?[16]. La foto, esa presencia a medias, solicita mi atención sobre las heridas y sobre el dolor de la mujer retratada, como un aparecido que vuelve a buscar una respuesta ética entre los vivos, en un tiempo *más allá* del de la novela.

Cuando Jacques Derrida describe la pertinencia del marxismo después del fin de la Unión Soviética, ubica la característica principal de los espectros en su insistencia en regresar, en volver a aparecer paradójicamente como un cuerpo que no está (6). El espectro, remanente mnemónico de lo corporal, involucra una política de la memoria, el legado y las generaciones (XIX): la aparición nos recuerda que el correr del presente está "fuera de sí mismo", porque en el estado de las cosas —de las leyes, de la historia— hay un muerto que clama justicia. Centro ahora la discusión sobre los múltiples artículos y textos que ha inspirado *Lumpérica* en la necesidad de volver a la novela, en esa capacidad que tiene de completarse solo en el *más allá* del libro, como una lectura que produce interpretaciones sucesivas y contradictorias. Hablar aquí de espectros y fantasmas no es arbitrario: a lo largo de la primera novela de Eltit, la fantasmagoría es un motivo que vuelve una y otra vez para describir la noche y a los pálidos[17]. En aquellas citas, lo espectral describe a los cuerpos vistos bajo el luminoso y en el ambiente sombrío, pero también señala la simultaneidad entre una existencia efímera en la performance y cómo perdura inicialmente en el registro. Es decir, la fotografía de la página 169 no solo presenta, como para Barthes, "el regreso de los muertos" (9), sino también una tecnología que da cuerpo a lo que se mueve fuera de nuestro limitado espectro visual. Pensemos en aquellos trucos fotográficos que dicen haber capturado un fantasma en una escena normal, en el auge de las películas de monstruos durante los inicios del cine, en las fotografías de los muertos en la época victoriana y, más cerca de nuestro contexto, en el retrato del Che Guevara para atestiguar su muerte o el uso de las fotografías por las asociaciones de familiares de detenidos desaparecidos. A pesar de sus contextos disímiles, tales usos del registro tienen algo en común: hacen reaparecer hechos enterrados para reescribir la historia e imaginar otro futuro.

Como nos recuerda Anne McClintock, en la historia de una comunidad nacional:

> no todas las aflicciones de los grupos se conmemoran como tragedias nacionales en monumentos y placas, libros de historia y exhibiciones. La conmemoración de las tragedias nacionales implica tanto promesas de rememoración como administración del olvido (820)[18].

Después de tragedias nacionales como la dictadura militar en Chile, se realiza una versión de la historia que silencie otras —por ejemplo, las de las mujeres que siguen buscando los restos de sus familiares como muestra *Nostalgia de la luz*, documental de Patricio Guzmán de 2010— manifestando de esta forma que el olvido y el error histórico son factores esenciales en la creación y reconstitución nacional. En su libro *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Michel-Rolph Trouillot describe los olvidos y exclusiones de la historia de las comunidades como silencios formados en cuatro momentos de la cadena de producción historiográfica:

> el momento en que se crean los hechos (la creación de *fuentes*); el momento de ensamblaje de hechos (la creación de *archivos*); el momento de recuperación de los hechos (la formación de *narrativas*); y el momento en que se hace sentido retrospectivo (la creación de la *historia* en última instancia (26)[19].

Los silencios, escribe, son inherentes a la historia porque todo evento entra a la historia sin alguna de sus partes, es decir, algo siempre queda fuera mientras otra cosa está siendo registrada. (49) Según lo anterior, el archivo es tanto una manera de preservar el pasado como de silenciarlo. Sin embargo, también tiene una potencialidad espectral para contar historias alternativas. Anne McClintock enfatiza que todo hecho silenciado vuelve bajo formas fantasmáticas. Basándose en las teorizaciones de Nicolas Abraham y Maria Torok, McClintock explica que el proceso del olvido siempre es incompleto: aquel secreto —o silencio sellado en una cripta— deja huellas en la memoria que se expresan en irrupciones del lenguaje o gestos corporales:

> La cripta se convierte en parte de los paisajes de secretos familiares y nacionales, semipresentes en historias incoherentes sobre el pasado, en grietas en las narrativas familiares y nacionales, apenas vislumbradas en disturbios fotográficos y otros repositorios visuales de la memoria nacional e imperial (824)[20].

El silenciamiento de ciertos pasados, concluye, necesariamente va a salir a la superficie bajo formas fantasmagóricas, o espectros discursivos, registrados bajo la forma de fotografías, documentales audiovisuales, papeles y memorias personales que han sido tapados por los oficiales de los imperios, las naciones y las dictaduras.

Si pensamos, pues, que las apariciones de los pálidos en *Lumpérica* tienen algo de fantasmagórico, ¿remanentes de qué existencia son y qué tienen que ver con la lectora que pasa por estas páginas? ¿De qué manera se abren al futuro para restaurar su existencia? Avery Gordon señala que centrarse en los espectros permite explicar cómo los sistemas de poder impactan en la vida cotidiana y se registran como una violencia social reprimida e irresuelta. Al hacer presente aquellas violencias, los espectros y su penar alteran la experiencia de habitar el presente (16). El espectro no representa solo a un individuo muerto, sino también a un sitio donde la historia y la subjetividad se transforman en espacios sociales (24-25). A diferencia del trauma, cuya asimilación necesitaría un proceso de duelo, Gordon nos recuerda que la emergencia de un espectro requiere una acción: "El fantasma se nos aparece penándonos y nos lanza afectivamente a una estructura del sentir de una realidad que experimentamos como reconocimiento "(63)[21]. De modo similar, Susana Draper argumenta que el uso del duelo y la melancolía se convirtieron durante la postdictadura en un estereotipo para articular una historia de los oprimidos expresada como fracaso. Draper propone contraponer a esa pérdida de historicidad como alegoría y "verdad de la derrota" —tal como la desarrolló Idelber Avelar en su *Untimely Present*— la figura del "despertar" con el objetivo de "interrogar la formación y constante transformación de la memoria del pasado" (11). Para Draper, que desarrolla un argumento de Walter Benjamin, escuchar los ecos espectrales del pasado no solo nos permitiría concebir una temporalidad distinta a la que prevalece, sino también describir "una manera de pensar las estructuras afectivas de lo político como una demanda que da vida a una forma distinta de un 'nosotros'"(6)[22].

Las teorizaciones sobre lo espectral permiten pensar las intervenciones historiográficas que realiza la literatura: la ficción tiene el potencial de convertirse en un vehículo para las demandas de futuro, pues es un quehacer que imagina, provoca duda y da cuerpo a los fantasmas, transportando así sus ecos más allá de sus contextos de lectura. Según este raciocinio, la fotografía de la página 169 de *Lumpérica* es un "momento espectral": por una parte, nos obliga a ajustar nuestro ojo lector a otros modos de mirar la novela como género; por otra, traduce una performance que aparece ante nosotros con la certeza del dolor representado por los cortes; y por último, se relaciona espectralmente con una sociedad cruzada por interrogatorios y torturas, haciendo aparecer la realidad de la intemperie política y social de la dictadura. La fotografía existe en un estado intermedio, a la vez dentro y fuera del continuo narrativo. Al mostrarnos esas heridas históricas y corporales corta la naturalidad del tiempo y abre un pasadizo para lo intemporal, para que la ficción literaria sea documento de la violencia invisibilizada por la dictadura. Ese "momento espectral" encierra cierta productividad de la novela: la ficción nos hace mirar de frente lo que antes se atisbaba de soslayo, pone una voz a las heridas, renueva los pactos sociales de las comunidades antes desplegadas en una constelación fija de documentos y discursos históricos. Justamente la resistencia que presenta *Lumpérica* a ser reducida a un argumento es la propuesta de una obra que se niega a crear consenso sobre la permanente disrupción del golpe de estado y la dictadura sobre la vida cotidiana. Como nos recuerda Carolina Rojas: "Los espectros de Eltit son, fundamentalmente, figuras de sospecha que acusan a la historia precisamente porque los eventos no pueden suturarse efectivamente, sino que se filtran por los puntos de la sutura"(258)[23]. Su programa político, pues, depende de la preservación de lo heterogéneo, base de un proyecto de justicia social que permita leer la historia de la dictadura como el ejemplo, el más extremo, de un sistema nacional que ha operado siempre por medio de la invisibilización.

La obra que se gesta en *Lumpérica* apunta no solo a formular una literatura que incluya una tradición diferente y a concebir un cuerpo lector que ocupe distintos lugares, sino también a pensar un cuerpo social inclusivo. No es de extrañar, por lo tanto, que haya encontrado tantos detractores: el repudio que algunos críticos y escritores han expresado por la escritura de Eltit y por cómo su literatura incluiría también la teoría desde donde leerla se basa en el problema de la legibilidad, los límites disciplinarios y su relación con la hegemonía de las formas[24]. No me interesa repasar los artículos que han denostado a *Lumpérica*, sino preguntarme por lo que está en juego en esa crítica. Andrea Jeftanovic, que escribe desde el punto de vista de quien se formara en el taller de Diamela Eltit, revisa la saña con que periodistas han criticado el proyecto de su maestra, para simultáneamente invisibilizar a las escritoras en general. Jeftanovic responde a la "agresión unilateral y obsesiva hacia algunas escrituras y redes culturales" (300), analizando cómo se arguyó una imperfección literaria para definir un campo literario conservador. Más allá de la discusión datada entre los seguidores de dos poéticas —la de Eltit o la de Bolaño—, el razonamiento de Jeftanovic puede ampliarse hacia todos esos libros que buscan disentir de una literatura mimética, consensual, editorializada por la derecha chilena. En ese eje autoritario, la *disciplina literaria* se ha vuelto un *disciplinamiento* agresivo de las escritoras y escritores, garantizando en el cuerpo de la crítica la continuidad de la dictadura. Si la obra y la literatura que se desarrollan desde *Lumpérica* van en contra de una necesidad de consenso que se iba formulando ya en el año 1983, con la puesta en práctica de la reforma neoliberal, la lectura treinta años después permite explorar las superposiciones entre ficción, realidad, teoría e historia que ubican a esas críticas como hitos conservadores propios de quienes detentan el discurso de representación de la multitud. Lo que está en juego en las críticas a *Lumpérica* es la escritura de hoy y mañana, que se ha desplegado en campos alternativos que pasan oblicuamente por los medios chilenos adinerados, los que siempre llegan tarde y en falta a su comprensión y circulación.

El efecto de *Lumpérica*, propongo aquí, supera sus páginas. Es un proyecto literario que se despliega en los papeles que se acumulan alrededor de la novela: la obra narrativa, ensayística y testimonial de Eltit, la producción interpretativa de la academia y la obra de otros novelistas, como si el proceso de gestación de la novela hubiera abierto el obturador para dejar entrar múltiples escrituras que habían sido invisibilizadas por la hegemonía de los medios de producción. Por eso, es a lo menos sorprendente encontrarse con las cinco gruesas carpetas de manuscritos y versiones previas de *Lumpérica* en el archivo de la escritora en la Universidad de Princeton. A medida que paso las páginas mecanografiadas tengo la sensación de que caigo en un espiral barroco, asistiendo al proceso de un proceso. Veo, por ejemplo, en una de las versiones tipografiadas el nombre "L. Iluminada" agregado a mano sobre una mancha blanca de corrector; por detrás de la página se lee "R. Fulminada", que en otra versión es "Rosa". Me encuentro también con las múltiples respuestas a "¿Cuál es la utilidad de la plaza pública?", cuyo desarrollo incluye partes que después integrarían capítulos del interrogatorio y "Para una formación de una imagen en la literatura". También paso por la descripción del plan para una acción de arte que interviniera el por entonces recién construido metro de Santiago: proyectar imágenes que, en los túneles, contarían la historia de una nación. La acción se llamaría *Por la patria*. Los manuscritos, a la espera de que una especialista les dé un orden definitivo, muestran que ese proceso de reflexión sobre los vínculos entre la ciudad y el arte no solo se traspasó a la novela publicada, sino también que fue un proceso arduo de escritura y reescritura, en el que fueron ensayados múltiples estilos literarios. Si acaso hubiera que explicar cuál es el argumento de *Lumpérica*, indicaríamos que es el despliegue de un proceso: la construcción de una voz que narra y analiza para vocalizar una historia literaria a través de la disidencia. Su proceso es la construcción misma de la novela como archivo de la no-historia, modelada como un campo literario por venir.

LOS DOCUMENTOS DE LA CONTRACULTURA

En su novela de 1983, Eltit responde al orden que garantiza la ciudadanía, imaginando así la ocupación del espacio público vigilado. A través de una escritura que gestiona un cruce de actos creativos —fílmicos, literarios, performativos y testimoniales—, reflexiona sobre los vínculos de la novela con una sociedad que convive con espectros y pasados truncos. *Lumpérica* es escritura porque relata el proceso por el cual una narradora imagina la reconstitución de un campo literario inclusivo. Es un proceso de construcción de una disciplina literaria forjada sobre el oficio, que permitiría crear un surco en la literatura marcada por el proyecto realista —fácilmente capturada por el autoritarismo político, mediático y del neoliberalismo. Como acometida contracultural, las acciones de L. Iluminada, los comentarios de una voz narrativa consciente de sus sentidos culturales y las reescrituras según distintos estilos, refractan sobre la piel y el papel acciones capaces de iluminar espacios de la realidad e insertar la no-historia dentro de un registro letrado.

Al poner en el centro de la discusión las tecnologías de registro, *Lumpérica* cuestiona la "partición de lo perceptible", parafraseando al filósofo Jacques Ranciére. Esta novela afirma la relación entre nuestra mirada y la vigilancia, con el objetivo de revisar las narrativas alojadas en tecnologías que sirven de base para documentar la historia. Lo indica al principio del capítulo 6: "Imaginarla encerrada / [...] Imaginar su cabeza iluminada / [...] Imaginar la impresión bajo la luz" (138). La ficción tiene un potencial transformador, desestabilizador de la realidad, que utiliza el cuerpo de la escritora como eje por el que el resto de los cuerpos pueden no solo entrar al registro, sino también imaginar las formas por las cuales sus memorias podrían disputar las historias oficiales. El proyecto iniciado en *Lumpérica*, por lo tanto, no se detiene en una crítica hacia las formas del autoritarismo dictatorial, sino también delinea modalidades para pensar una literatura resistiéndose a una economía neoliberal que garantizó la continuidad del proyecto de refundación del golpe de Estado durante los gobiernos democráticos.

La crítica se integra a la novela como una de las tantas voces narrativas. Al mismo tiempo, esas voces producen un continuo diálogo entre el quehacer literario y otro tipo de producción textual. Si el décimo y último capítulo de la novela nos ubica en un atardecer, justo antes de que L. Iluminada empiece sus acometidas, tenemos que considerar que los múltiples diálogos con textos académicos, las adaptaciones al teatro y las novelas de escritoras jóvenes son parte de ese proyecto literario. Un proyecto literario que piensa la literatura más allá del ejercicio disciplinador del consenso editorializado por medios conservadores. Este diálogo que la novela requiere para su finalización es también un reconocimiento al trabajo colectivo como un "despertar" a formas alternativas de un "nosotros".

NOTAS

[1] Julio Ortega define estas dos aristas de la literatura de Eltit como un drama (desgarrado y novelesco) y un programa (crítico y radical) (55). Eugenia Brito llama de varias maneras a esta operacion literaria "un modelo nuevo de escritura y lectura" y una propuesta de "ciertos modos de operar un cambio en la estructura de la producción social dentro de los cuales se incluye el modo de ficcionalizar" (172).

[2] Con esto quiero marcar la diferencia de posición con la lectura que hace Sergio Rojas. Él quiere "prescindir de aquellos juicios que atribuyen a la escritura de Eltit verbos mesiánicos tales como rescatar, reivindicar, resistir, recuperar, pues estos verbos describen una función teológica trascendente a la escritura" (31). Por el contrario, este artículo determina que esas funciones no son trascendentes al texto de *Lumpérica*, sino que están incorporadas como problemas en su escritura y en la definición misma de escritura que, como veremos, constituye un eje en *Lumperica*. Una lectura que prescinde del problema ético que propone el texto sirve para reificar lo que el mismo Rojas quiere eludir, que es la "academización de la lectura" (30), un proceso que él, entre otros tantos escritores y críticos, dota de cierta carga negativa.

[3] Esta plaza no tiene nombre, y la novela se preocupa de crear un espacio genérico. En las versiones previas, que se pueden encontrar en los archivos de la escritora y en la publicación de un extracto de la novela en la revista Cal, se identifica como la plaza Brasil en Santiago de Chile.

[4] La traducción es mía.

[5] El mismo titulo de la novela parece venir de esa metamorfosis de los adjetivos en nombres: Lumpérica y su versión masculina y plural son utilizados a lo largo de la novela. Para otras versiones del origen del nombre de la novela, que vinculan el lumpen con la mujer y con América. ver Brito 196. Para una interpretación desacertada del título, ver Green 26.

[6] Sobre la participación de Eltit en el CADA hay una extensa bibliografia. Ver, por ejemplo, Richard: *Márgenes e instituciones*, y los artículos de Neustdat y Donoso.

[7] La relación entre violencia dictatorial, republicana y colonial se desarrolla con más detalle en la siguiente novela de Eltit, *Por la patria*, mediante la relación creada entre Coya y el coa. Asimismo, la primera versión de *Lumpérica* se titulaba *Por la patria*. Para una discusión sobre el titulo de la novela de 1983 y la de 1986, ver ,Morales, 58-61.

[8] Vol. II. cap. XIX. la traducción es mia.

[9] *Delayed cinema* bien podría traducirse como cine diferido Pero tambien la palabra delayed evoca una fusión entre otros multiples sentidos: retrasado, dilatado y desfasado, ademas del termino tecnico ligado a una perilla o un botón. Por eso he decidido dejar el termino en ingles.

[10] La traduccion es mía.

[11] La traducción es mia.

[12] Sobre las consecuencias de la autocensura en la literatura de Eltit, ver Richard, *Márgenes e instituciones*, y Lazzara. 9-10, asi como la carta enviada por el Ministerio del Interior a Eltit en 1983, autorizando la publicación de *Lumpérica*. Esta carta se encuentra en la caja 2, carpeta 15, en la biblioteca de Princeton U.

[13] Énfasis mío.

[14] Sobre la relación entre *Lumpérica* y la tortura, ver Castro-Klarén.

[15] Este uso del lenguaje es similar al inicio de *Por la patria*.

[16] Sobre la raíz común entre spectrum y espectáculo, ver Barthes. 9.

[17] Ver, por ejemplo, Eltit, *Lumpérica* 21, 41, 56, 94, 120.

[18] La traducción es mia.

[19] La traducción es mia.

[20] La traducción es mía.

[21] La traducción es mía.

[22] La traducción es mía.

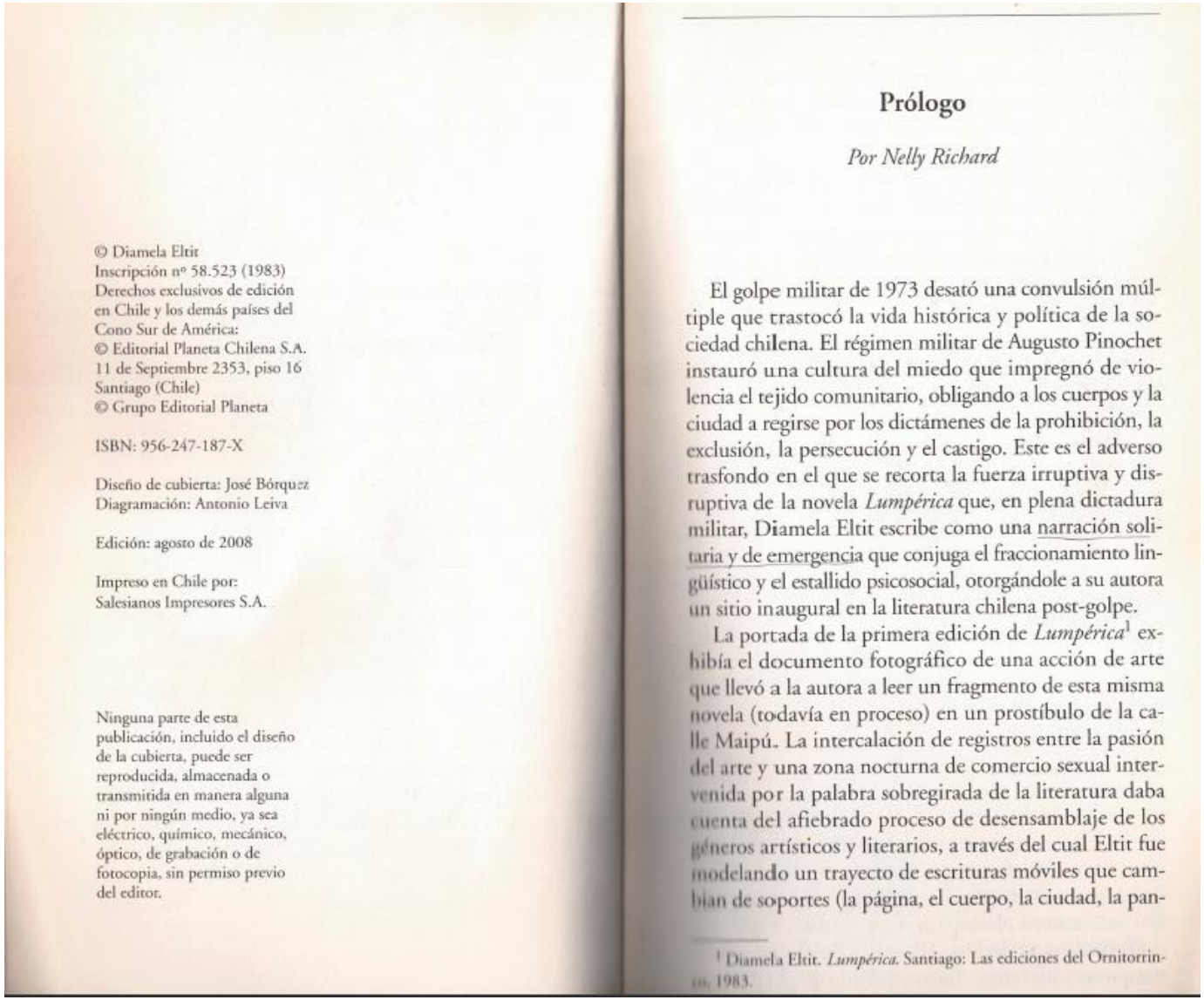
[23] La traducción es mía.

[24] Para leer un análisis que revisa el uso de la teoria en *Lumpérica*, ver el articulo de Reber.

BIBLIOGRAFÍA

-Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightment* Stanford, CA: Stanford UP, 2002.
-Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke UP, 1999.
-Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 1981/2010.
-Brito, Eugenia. "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socio-literario de lectura". *Campos minados: literatura post-golpe en Chile.* Santiago: Cuarto Propio, 1990: 167-217.
-Castro-Klarén. "Escritura y cuerpo en *Lumpérica*". Ed. Juan Carlos Lértora. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, 97-110.
-Derrida, Jacques. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York: Routledge, 1994.
-Donoso, Jaime. "Práctica de la Avanzada: *Lumpérica* y la figuración de la escritura como fin de la representación burguesa de la literatura y el arte". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Santiago: Iberoamericana y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
-Draper, Susana. *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
-Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Seix Barral, 2008.
---------- "Para la formulación de una imagen en la literatura" [de *Por la patria*, novela en proceso]. Cal 3 (1979). Acceso web: http://www.letras.mysite.com/eltit210202.htm
---------- *Por la patria.* Santiago: Seix Barral, 2007.
-Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2002.
-Gordon, Avery. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis/ London: University of Minessota Press, 2008.
-Green, Mary. *Diamela Eltit: Reading the Mother*. Woodbridge / Rochester: Tamesis, 2007.
-Jeftanovic, Andrea. "El trabajo de taller: diez personas tendidas en una plaza". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Rubí Carreño. Santiago: Iberoamericana y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
-Lazzara, Michael, ed. Diamela Eltit: conversación en Princeton [Plas Cuadernos, número 5]. Princeton, New Jersey: Program in Latin American Studies, Princeton University, 2002.
-Lértora, Juan Carlos (edit.). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
-McClintock, Anne. "Imperial Ghosting and National Tragedy: Revenants from Hiroshima and Indian Country in the War on Terror". PMLA

15.- Richard. N. (2008). Prólogo "Lumpérica" para Editorial Seix Barra



© Diamela Eltit
Inscripción nº 58.523 (1983)
Derechos exclusivos de edición
en Chile y los demás países del
Cono Sur de América:
© Editorial Planeta Chilena S.A.
11 de Septiembre 2353, piso 16
Santiago (Chile)
© Grupo Editorial Planeta

ISBN: 956-247-187-X

Diseño de cubierta: José Bórquez
Diagramación: Antonio Leiva

Edición: agosto de 2008

Impreso en Chile por:
Salesianos Impresores S.A.

Ninguna parte de esta
publicación, incluido el diseño
de la cubierta, puede ser
reproducida, almacenada o
transmitida en manera alguna
ni por ningún medio, ya sea
eléctrico, químico, mecánico,
óptico, de grabación o de
fotocopia, sin permiso previo
del editor.

Prólogo

Por Nelly Richard

El golpe militar de 1973 desató una convulsión múltiple que trastocó la vida histórica y política de la sociedad chilena. El régimen militar de Augusto Pinochet instauró una cultura del miedo que impregnó de violencia el tejido comunitario, obligando a los cuerpos y la ciudad a regirse por los dictámenes de la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo. Este es el adverso trasfondo en el que se recorta la fuerza irruptiva y disruptiva de la novela *Lumpérica* que, en plena dictadura militar, Diamela Eltit escribe como una narración solitaria y de emergencia que conjuga el fraccionamiento lingüístico y el estallido psicosocial, otorgándole a su autora un sitio inaugural en la literatura chilena post-golpe.

La portada de la primera edición de *Lumpérica*[1] exhibía el documento fotográfico de una acción de arte que llevó a la autora a leer un fragmento de esta misma novela (todavía en proceso) en un prostíbulo de la calle Maipú. La intercalación de registros entre la pasión del arte y una zona nocturna de comercio sexual intervenida por la palabra sobregirada de la literatura daba cuenta del afiebrado proceso de desensamblaje de los géneros artísticos y literarios, a través del cual Eltit fue modelando un trayecto de escrituras móviles que cambian de soportes (la página, el cuerpo, la ciudad, la pan-

[1] Diamela Eltit. *Lumpérica*. Santiago: Las ediciones del Ornitorrinco, 1983.

talla, la biografía, la tradición, el margen, etcétera) para experimentar roces desconocidos entre diversas y dispersas trazas de inscripción, materialidades significantes, voluntades de forma, aconteceres privados, modelajes estéticos y rupturas político-culturales. En los bordes híbridos que median entre literatura y *performance*, entre acción de arte y registro-video, entre intervención urbana y borrador cinematográfico, la escritora incorporó a su novela los excedentes gestuales y rituales de un trabajo cruzado que se volvió experto en entrar y salir oblicuamente de las categorías y los formatos asignados para nunca dejarse capturar por la rigidez de lo sedentario. La orfandad institucional de una palabra a la intemperie (una palabra de mujer literariamente desafiliada) eligió vagar de imágenes a palabras, de muros a pavimentos, de archivos a huellas, como un modo de serle estéticamente fiel a una pulsión del desenmarque que hace operar el deseo tránsfuga del *salirse-de-marco* para quebrar la clausura de las fronteras (institucionales y otras) de un Chile territorialmente vigilado.

Otro modo que ensaya *Lumpérica* para subvertir el paradigma dictatorial desde la literatura consiste en burlarse de la condena totalitaria a la univocidad del sentido. *Lumpérica* despliega un repertorio de técnicas ficcionales que confrontan cada versión narrada a la per/versión narrativa de subrelatos que contradicen las ilusiones de certeza de las afirmaciones literales, y que burlan lo categórico y reglamentario de los dominios de poder. Lo ambiguo, lo dilatorio y suspensivo, lo reversible de textos interrumpidos por la duda y/o la mentira con las que juega alucinadamente la protagonista de esta novela desestabiliza las verdades absolutas de las que abusan tanto los regímenes de fuerza como las totalizaciones ideológicas. La autonarratividad desconfiada de estas páginas rehúsa adscribir a las visiones

xo y lo errático de voces sobresaltadas testimonien accidentadamente de una historia rota en pedazos que ya no admite ser ordenada por un desenlace reintegrador.

Tal como ocurre en el libro con la proliferación de las narrativas entrecortadas que chocan entre sí a cada vuelta de escena, *Lumpérica* desencaja el yo de la protagonista con lo alterno-dialógico de roles superpuestos que desfilan como mascarada entre palabras caídas y fulgores de neón. Esta narrativa libera una subjetividad nómade (una vez desarticulada la matriz familiar de la triangulación edípica) que transita por fuera y entremedio de las identificaciones sexuales y las designaciones genéricas. Lo femenino-disidente alterna sus poses para descentrar el supuesto metafísico de la identidad natural y del cuerpo originario, escindiendo lo individual y disociando lo colectivo para que la subjetividad plural de L. Iluminada, llena de interferencias y descalces, se lance gozosa al vértigo de la des-identidad. Y todo esto ocurre en plena plaza pública, entre el refrote de las letras y la piel tajeada, entre las consignas de orden y las gestualidades insurgentes, extrayendo voces y personajes de los desperdicios de la ciudad para que el yo multiforme de *Lumpérica* nazca de la revoltura de estas citas vagabundas.

Cuando Eltit reincorpora el documento fotográfico de sus brazos intervenidos a las páginas impresas de su novela, se da el lujo de cotejar cortes y quemaduras con las metáforas del maquillaje, de la cicatriz transformada en un arabesco cutáneo que luego es adornado por la cosmética del texto poético, como si ella quisiera vengarse de la realidad en bruto y del realismo primario con la hiperliteraturización de una palabra preciosistamente tallada por el legendario oficio del retoque. Más allá de la sintomatología del dolor que amarra —solidaria— sus cortes y quemaduras a las mutilaciones de

la cicatriz como artificio y suplemento decorativo es el equivalente de la palabra barroca que, en esta novela, sobre-actúa las roturas sintácticas y gramaticales para llevar el sentido hacia un límite exuberante y feroz de máximo retorcimiento de la cadena enunciativa. Entre el síntoma histórico del cuerpo-herida (dolor y mortificación: el tajo, la cortadura) y el síntoma histérico del cuerpo-mascarada (la cosmética, el barroco: el derroche de la palabra suntuaria), la narrativa quebrada de *Lumpérica* supo hacer proliferar, en torno a la cicatriz, una textualidad fastuosa que se vale de la contorsión idiomática como arma de subversión.

Esta primera novela ya reúne brillantemente las claves que identificarán la narrativa posterior de Diamela Eltit: las hablas desfasadas (lo primitivo, lo salvaje y lo hiperletrado; lo galante y lo obsceno; lo devoto y lo profano, etcétera) cuya gesta recrea paródicamente las narrativas fundacionales, sólo que invirtiendo los signos del ascenso para convertir a la caída y el tropiezo en deslumbrantes motivos de satisfacción narcisista; los enfrentamientos cuerpo a cuerpo con la madre y las revueltas de una lengua que ficcionaliza de manera múltiple la escena del nacimiento y del bautismo para renombrar a su sujeto sin las ataduras familiares de lo propio; la hiperbolización barroca de los grafemas de la destrucción que se inscriben en corporalidades mutiladas y en biografías rotas por el hilo de la sangre; la manía de la simulación y la fabulación que exacerban en el lector el tic de la sospecha en torno a las apariencias de lo real y las convenciones de lo verdadero; el gusto por lucir el desacierto y la imperfección multiplicando las grietas biográficas y discursivas del lapsus, el error y la falta como renuncia deliberada a la plenitud de toda conciliación de identidad, entre otras.

En tiempos de totalitarismo, el trabajo narrativo de *Lumpérica* supo movilizar una lectura de la crisis (una

lectura que simboliza las fracturas y convulsiones de su entorno dictatorial exacerbando los desgarros de la textualidad) y una lectura en crisis (una lectura desajustada y remecedora del sentido: una lectura que lleva el conflicto de voces y significaciones a ser una zona de antagonismo ideológico-cultural). Este modelo de lectura, que compromete a la imaginación crítica en el riesgoso deshacer y rehacer de significaciones fluctuantes e inacabadas, en tumulto, mantiene aún vibrante su táctica del desajuste y del atrevimiento. *Lumpérica* guarda hoy toda la aspereza de su condición: la de ser una narración brutalizada por la experiencia del haber tenido que desenterrar léxicos sumergidos en fosas de muerte, odio y persecución, para salvar la potencia del nombrar los restos mediante una estética del *shock* que conjuga extrañeza y extrañamiento. Sus palabras de tironeos y forcejeos llevan a quienes deletrean la frase a palpar, en cada rotura silábica, en cada quebradura de la frase, la violencia desestructuradora de un paisaje hecho de trozos y de destrozo, que requería de esta marcación salvaje para grabar en la escritura la ferocidad de una historia y una memoria intratables.

Santiago de Chile, mayo de 2008

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo?

- Avelar. I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio.

- Avelar, I. (2013). *Figuras de la violencia: ensayos sobre narrativa, ética y música popular*. Trad. Eduardo Vergara Torres. *Escrituras Aneconómicas, 4. pp. 250-302*

- Barrientos. M. (2002). Corporalidad y transgresión en Lumpérica de Diamela Eltit.

- Barrientos.M. (2019). *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit.* Latin America Research Commons.

- Barthes, R. (2018). *Ensayos críticos*. Seix Barral.

- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y Simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Editorial Kairos.

- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Taurus (I-XIX).

- Benjamin, W. (s/f). *Atlas.* Círculo de Bellas Artes de Madrid. https://cbamadrid.es/benjamin/index.php

- Berchenko, A. (2000). La estética de la transgresión en la narrativa de Diamela Eltit. Arrabal.

- Brito, E. (1990) *Campos minados: literatura post-Golpe en Chile.* Editorial Cuarto Propio.

- Cabrera, M. (2020) *"La escritora más maldita de la literatura chilena actual": la recepción crítica de la narrativa de Diamela Eltit.* Universidad Nacional de San Juan.

- Donoso, J. (2006). *Narrativas durante y después de dictadura: experiencia, comunidad y narración*. Universidad de Pittsburg.

- Eltit, D. (2008). *Lumpérica*. Seix Barral.

- Eltit, D. (2002). *Los bordes de la letra [Discurso Semana de Autor]*. La Habana, Cuba.

- Eltit, D. (1997). *Las dos caras de la moneda.* Revista Nueva Sociedad n°150. Caracas, Venezuela.

- Espinosa. P. (2000). *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política.* Rocinante.

● Fuguet, Alberto (2005). The World According to Jimmy Corrigan [en línea]. *Alberto Fuguet: escritor/lector.*
https://albertofuguet.blogspot.com/search?q=eltit

● García. S. (2008). *Epistemología ciborg: de la representación a la articulación. In Cultura digital y movimientos sociales*. Los Libros de la Catarata. (p. 149-172).

● Gay-Ylla. M. (2022). *"De la desaparición y la animalización: retratos de la identidad femenina a través de la enfermedad y la deshumanización del cuerpo en las obras Óxido de Carmen de Ana María del Río y Lumpérica de Diamela Eltit.* Universidad de Salamanca.

● Gligo. A. (1985). *Lumpérica. Un libro excepcional.* Revista Mensaje.

● Guayara. J. (2020). *Lumpérica y las voces de la dictadura chilena.* Revista Digital Tercera Órbita. https://terceraorbita.com/atmosfera-lectora/atmosfera-lectora-critica-lumperica

● Llanos M. Bernardita. (2006). Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit.

● Mena. C. (2009). *"Lumpérica: el espectáculo de la violencia".* Universidad de Chile.

● Miranda. R. (2017). *Manuscritos sonámbulos: la trastienda de Lumpérica en los archivos de Diamela Eltit en Princeton.* Universidad Academia de Humanismo Cristiano

● Olea, R. (2008). Contrapuntos narrativos: lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit.

● Olea, R. (1993). *El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit.* Revista chilena de literatura, 42 (p. 165–171).

● Olea, R. (1988) El cuerpo femenino, su lenguaje, su escritura [artículo] Raquel Olea. La Epoca. Archivo de Referencias Críticas. . Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-329619.html.

● de Man, P. (1990) *La resistencia a la teoría*. Visor.

● Ramón. M. (2018). *"Los refractados documentos de la contracultura: Lumpérica de Diamela Eltit"*

● Reber, D. (2005) "*Lumpérica: el ars teórica de Diamela Eltit*". Revista Iberoamericana.

● Richard. N. (1993). *Duelo a muerte y jugada amorosa. La novela, el libro y la institución.* Revista de Crítica Cultural.

- Rojas. G. (2019) *Lumpérica: alegoría y cita de voces rizomáticas en la narración chilena posmoderna.* Universidad Academia de Humanismo Cristiano

- Rojas, S. (2012). Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit. Sangría Editora.

- Rojas, S. (2021). *La consumación histórica de lo imposible*. Cuadernos de historia (Santiago), (55), 77-96.

- Thayer, W. (2006). El *Golpe como consumación de la vanguardia. El fragmento repetido:* Escritos en el Estado de excepción. Metales Pesados (p. 15-46.)

- Flick, U. (2015). *El diseño de investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

- Valente, I. (1984) Una novela experimental [artículo] El Mercurio (Valparaíso). Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-200579.html